Ludwig Anzengruber

von

Julius Bab.

Gose & Tetzlaff, Verlagsbuchhandlung.
Berlin 1904.

Und doch — diese Menschheit, dieses zur Stunde bettelarme Kind, für sie streiten bis zur Stunde die edelsten Geister, und es ist doch eine schöne Idee, in dem streitbaren Regiment zu stehn, dessen Tochter sie ist, und getroffen im Streit das verscheidende Haupt in ihren Schoß zu legen und zu sagen: „Behalte du mein Andenken."

Mehr als ein Menschenalter ist vergangen, seit Ludwig Anzengruber diese Worte schrieb, und schon ist es ein halbes Menschenalter her: da ward er getroffen im Streit und legte sein Haupt nieder zu allzu frühem Scheiden. — — Und die Menschheit behielt sein Andenken.

Die Schlacht stand nicht still, neue Rekruten rücken ein in das alte Regiment zum Streit wider den alten Feind. Aber unter den Namen, die die Idee der Menschheit der jungen Mannschaft an's Herz gelegt hat, und die ihr nun voranleuchten im Kampf, da ist der Name Anzengruber heute der ersten einer.

Wir halten sein Andenken. Wieder und wieder treten wir in das mächtige Arsenal, das seine Lebensarbeit emporgerichtet, und entnehmen dort die Waffen, die er geschmiedet, blanke, starke, sonnenlichtlachende Waffen voll heller scharfer Spitzen wider alles Grau, Getrübte und Lichtscheue. Und dann und wann tritt wohl einer aus den Reihen, um auf das Grab des Heerführers ein Zeichen dankbaren Erinnerns niederzulegen.

Und als solch ein Zeichen mögen auch diese Blätter gelten.

* * *

Das Andenken eines Kämpfers ehrt man durch nichts besser, als wenn man seines Kampfzieles und seiner Kampfesart gedenkt, — wenn man sich frägt, warum und wie er stritt. Ein Kämpfer aber ist Ludwig Anzengruber sein Leben lang gewesen, — und nicht nur gewesen — sind wir's doch alle wollend oder nicht — er hat sich auch allzeit dafür gehalten und hat seinen Wert und seine Würde in diesem Kämpfertum gesucht. Er, der starke Gestalter, der Dichter, der große Humorist, er betont immer wieder in Reden, Briefen und Schriften, daß ihm seine Kunst Waffe sei und daß er mit all seinem Schaffen diene, einer größeren Sache diene. „Kampf ist mein Element, die Feder mein Schwert und für die Freiheit und — gegen das landläufige Bühnenschmierwerk verspritze ich — meine Tinte!" heißt es im echten Anzengruberton in einem Briefe vom Jahr 1871. Ein „reiner Artist" ist der vorläufig letzte große Dramatiker Deutschlands also nicht gewesen und für Doktrinäre des „tendenzlosen Künstlertums" gibt sein Wirken kein erfreuliches Belegstück ab. Ich weiß nicht ob reinere Kunstwerke zu denken sind, als die „Kreuzelschreiber" oder der „Sternsteinhof" — aber „tendenzlos" in jedem Sinne des Wortes sind sie ganz gewiß nicht.

Grade heute aber hört man immer wieder, daß Reinheit und Tendenzlosigkeit für ein Kunstwerk identische Begriffe seien, und die Kämpfernaturen, die Zielgerichteten, die „Tendenziösen", die mit ihrer Kunst direkt in's Leben hinein zu wirken denken, begegnen allenthalben lebhaftem und scheinbar nicht grundlosem Mißtrauen hinsichtlich des Wertes ihrer künstlerichen Leistung. Ich glaube auch zu bemerken, daß die Schätzung Anzengrubers, der mit einer schier altväterischen, recht unliterrarisch naiven Offenheit von der Tendenz, der irgendwie ethisch zu wertenden Wirkung seines Schaffens zu sprechen pflegte, noch hie und da unter diesem Mißtrauen leidet. Da scheint es für uns, die wir den Kämpfer Anzengruber so hoch schätzen, grade weil reinste Kunst

seine Waffe war, doch wünschenswert und nötig, vorerst den Abgrund zu überbrücken, den die Meinung vieler Aestheten zwischen Tendenz und wahrer Kunst hat entstehen lassen. Ich glaube, es gibt da kein Problem zu lösen, sondern nur ein Mißverständnis zu beseitigen, ein recht gewöhnliches Wortmißverständnis, das nur, wie das in menschlichen Dingen öfter geht, durch ständige Wiederholung ein so unlöslich dunkles Aussehen gewonnen hat.

Das Wort „tendenziös", um dessen Verständnis es sich hier handelt, nimmt nämlich für die meisten, die es in diesem Zusammenhang hören, von vornherein eine Färbung an, die von den zahlreichen schlechten stark tendenziösen Kunstwerken stammt, die wir alle kennen. Es giebt in der Tat eine Unzahl von Dichtungen, die wertlos und zugleich in auffälliger Weise tendenziös sind; — damit ist aber noch nicht ausgemacht, daß die Tendenz die Ursache, das Wesen ihrer Minderwertigkeit ist. Im Gegenteil — wenn wir umgekehrt an die besten und höchsten, die unbestrittenen Kunstschöpfungen herantreten, um sie auf tendenziösen Gehalt im ungefärbten Sinne des Wortes, also auf das Offenbarwerden eines ganz bestimmt gerichteten Willens, auf das Hervortreten bewußten Strebens nach irgend welchen Menschheitszielen prüfen, so wüßte ich nicht viele zu nennen, die eigentlich „untendenziös" erscheinen.

Und selbst bei den wenigen bei denen wir keine irgendwie ethische Willensrichtung mehr herausspüren, bei den ganz ruhenden, objektiven Dichtungen, wie es etwa die Homerischen Epen sind, da hege ich starken Verdacht, ob sie uns nicht etwa nur deshalb so tendenzlos erscheinen, weil ihre Tendenzen längst befriedigt, ihre Willensziele erreicht sind, so daß wir den Willen, die Forderung, die Tendenz, von der sie einst beseelt waren, nicht mehr als solche nachfühlen können. Bei andern sehr alten Kunstwerken können wir das aber sehr wohl noch: die Tendenzen des Aeschylus im „Prometheus" oder in der „Oresteia" sind uns noch

völlig nachfühlbar. Und dann — in welchem berechtigten Sinne des Wortes will man eigentlich Werke wie Goethes „Iphigenie“ und „Faust“, Byrons „Kain“. Hebbels „Herodes und Mariamne“, Ibsens „Brand“ und „Peer Gynt“ — um aus der Fülle des Großen nur einiges vom Größten herauszugreifen und noch günstigere Beispiele wie Schöpfungen Calderons oder Schillers zu übergehen — als „untendenziös“ bezeichnen? Ist doch diesen Werken das subjektive Element, der agressive Wille, die Tendenz für die Anschauung des Dichters kämpfend einzutreten, unleugbar an die Stirn geschrieben. Wenn man es verschmäht, diese Werke „tendenziös“ zu nennen, so hat man eben in sehr ungerechtfertigter Weise das Wort „tendenziös“ = „unkünstlerisch tendenziös“ gesetzt. Was aber in so vielen Fällen die Tendenz im Kunstwerk anorganisch, also unkünstlerisch erscheinen läßt, das ist wahrlich nicht das Wesen des Tendenziösen an sich, sondern das künstlerische Unvermögen, die unzureichende Gestaltungskraft der betreffenden Autoren, die es gerade nicht vermögen, die Tendenz, ihre Willensmeinung in das Kunstwerk wahrhaft aufzunehmen, gestaltend auszudrücken, und die sie deshalb in äußerlich angehängter Rede anorganisch daneben setzen. Da ist denn freilich die „Tendenz unkünstlerisch“ — aber in keinem andern Sinne wie jede Materie, die unverarbeitet und roh als ein Fremdkörper im Kunstwerk steht. Das ästhetische Formgesetz, daß nichts, also auch keine tendenziöse Willensäußerung, innerlich unverbunden, im Bilde des Künstlers stehen bleiben dürfe, wenn eine lebendige suggestionskräftige Wirkung erzielt werden soll, dies freilich unverbrüchliche Gesetz hat man mißdeutet als ob das Kunstwerk auch inhaltlich, d. h. als in sich geschlossenes Stück Leben nicht den Willen, die Tendenz seiner Schöpfer ausdrücken dürfe und solle! — Wohl giebt es auch bei unserem Anzengruber Dichtungen, die unkünstlerisch tendenziös sind, weil die Absicht, der Wille des Dichters nicht

restlos in Gestalt, in Leben umgesetzt wurde, weil kahler gedanklicher Vortrag, nicht lebensschweres Sinnbild der Anschauung der Meinung, der Tendenz des Dichters zum Ausdruck verhilft. Aber in seinen höchsten Schöpfungen, in denen, durch die er bei uns lebt und bei vielen kommenden Generationen leben wird, da spiegelt sich das Ziel seines Willens in leuchtend reinen Lebensbildern und nicht gedankliche Darlegung sondern die Suggestionskraft des reinen Kunstwerks wirbt, kämpft für seine Ideen.

Und dies Kämpfertum, dieser tendenziöse Charakter scheint mir nicht nur kein Hemmnis, sondern — sehr im Gegensatz zu der verhängnisvoll quietistischen Lehre unserer „reinen Aestheten" — eines der wichtigsten und unentbehrlichsten Bestandteile aller großen Kunst. Wie schwach und klein müßte doch die Persönlichkeit sein, die im Kunstwerk zum Ausdruck gelangt, wenn sie sich nicht tausendfach an den Schranken der Zeit stieße, wenn sie nicht kämpfen müßte, — und wie schwach und klein, wie wenig festgewurzelt im Kern des Menschen wäre die künstlerische Kraft, die irgend ein umfängliches Stück Leben ergreifen könnte, ohne dabei das zentrale Verhältnis des schaffenden Menschen zum Leben, mit seinem tausendfältigen Widerspruch gegen tausenderlei Bestehendes, mit seinem aggressiven Willen, seiner Tendenz, aufzurollen. — Der anrüchige Begriff des Tendenziösen freilich hat sich an den Machwerken von Leuten gebildet, die nicht nur schlechte Künstler sondern auch kleine Menschen waren, von deren beschränkter Persönlichkeit nur sehr enge Tendenzen auslaufen konnten, Tendenzen von sehr spezieller, sehr vergänglicher Bedeutung. Leute, die (mit Hebbel zu reden) Zeit und Zeitung verwechseln, deren Konflikt mit der Welt sich als kleiner Widerspruch gegen die und jene soziale Institution oder den und jenen Gesetzesparagraphen ihres zufälligen Volkes und ihrer zufälligen Zeit erschöpft, die tragen freilich mit der Tendenz zugleich ein kunstfeindliches Element —

nämlich die Enge und Dumpfheit ihres Geistes in ihr Werk hinein. Aber wieder ists nicht die Tendenz, sondern die bornierte Tendenz, die die Kunst verdirbt! Tendenz bleibt doch auch, was in den größten Werken der Großen ringt und kämpft, „tendenziös" ist auch das letzte Streben aller großen Kunst nach jener tieferen Lebenserfassung, jenem Ausgleich, der über alle Schranken bestehender Sitten und Konventionen, über innere und äußere Hemmnisse hinweg die „Harmonie des Menschen mit der Urnatur" herstellt. Und freilich ist es wahr, daß diese Tendenz, die mit jeder neuen Zeit in immer neuen Formulierungen hervorbrechen muß, weil es immer neue Widerstände, neue Disharmonien zu überwinden gibt, — daß diese Tendenz der großen Kunst gleichwohl durch alle Zeiten hindurch von Aeschylus bis Ibsen einen tief gemeinsamen Zug zeigt: ebendarin müssen die Tendenzen der großen Kunst aller Zeiten sich gleichen, worin ihre Schöpfer selbst sich gleich waren: in ihrem Künstlertum, in ihrer Fähigkeit voller, tiefer, harmonischer in die Welt zu sehen. Und diese höhere „Einsicht" — die sich begrifflich nicht mehr definieren läßt, weil sie eben eine nicht-begriffliche künstlerische ist — sie auszubreiten durch die Suggestion der künstlerischen Form, das ist in all der vielverschiedenen Gewandung der Zeiten die gemeinsame Tendenz aller großen Künstler gewesen und nur Mittel, nur Ausdruck, nur Symbol für dies Streben war ihnen was sie etwa an besonderen Tendenzen der Zeit, an speziellen Konflikten ihrer Generation darstellten. Zweifellos scheint es mir, daß man bei diesem höchsten Streben aller Kunst von einer „Tendenz", einer kämpfenden Willensrichtung sprechen darf. Vielleicht ist es wahr, daß es Dichter gab und giebt, in deren Bewußtsein dies innere Gerichtetsein zu einer Wirkung keine Rolle spielt — aber dann war es immer noch in ihrem Instinkt wirksam, denn das unleugbare Bedürfnis jedes Schaffenden nach Zuhörern, nach „Publikum" in irgend einem Sinne, nach Wirkung — was ist es

anders als der innere Trieb, die „Tendenz", das im Kunstwerk niedergelegte Manifest der kämpfenden Persönlichkeit, wirksam werden zu lassen. Bei vielen der Besten aber ist jenes Streben auch als Tendenz ins Bewußtsein getreten und Goethe z. B. wird nie müde, die pädagogische humanisierende Wirkung der Kunst zu betonen. Daß es sich aber bei diesem über alle menschlichen Spezialinteressen hinausgespannten weitesten Einwirken der Kunst auf die Kultur des Menschengeschlechtes doch auch um eine Tendenz im realsten Sinne des Wortes handelt, um einen kämpfenden Willen, der sehr praktisch in alle individuellen und sozialen Verhältnisse eingreifen kann, zu dieser Einsicht mögen jene Worte überleiten, die die letzten des feinen stillen Dänendichters sind, den grade die „reinen Aestheten" von heute so hoch ehren:

„Licht übers Land! das ist's was wir gewollt —"

„Gewollt" — ein Wille, eine Tendenz spricht auch hier; und eine Aufklärungstendenz würde ich sie nennen, wenn das Wort nicht so rationalistisch anrüchig geworden wäre. Diese Aufhellung nun, diese Harmonisierung des Lebens sie war auch Anzengrubers Tendenz, war sein Kampfziel. Freilich wie wir Werke von ihm haben, in denen die Tendenz nicht in's Leben des Kunstwerks eingegangen, nicht künstlerisch bewältigt ist, so gibt es auch einige Dichtungen Anzengrubers, die jener Art beizuzählen sind, die dem Worte „tendenziös" seinen zweiten üblen Nebensinn verschafft hat: Werke die — bei Anzengruber wohl nicht der Intention aber doch dem Vollbringen nach — eine allzuenge spezielle Tendenz ohne Größe und Spannkraft zeigen, Werke in denen es dem Dichter nicht gelang, den einzelnen kleinen Lebenskonflikt, den er aufgriff, als Symbol wirken zu lassen des großen Kampfes, in dem alles Menschliche nach Ausgleich, nach Harmonie mit den unerkannten aber stets empfundenen Grundgesetzen der Natur ringt. In seinen großen und bleibenden Werken aber gewinnt Anzengruber diese symbolische Größe, diese Weite der

Tendenz. — Es tut noch nichts, wenn Anzengruber, der aus den Kreisen des demokratischen Liberalismus herkam und seinen ästhetischen Ausgang vom naiv aufklärerischen Wiener-Volksstück nahm, sich selbst in seinen Aussprüchen und Aufzeichnungen vielfach für einen Tendenzdichter im engeren Sinne gehalten und ausgegeben hat, als er in seinen besten Werken tatsächlich war! Nicht nur daß sich auch andere Stellen von größerem ästhetischen Tiefblick bei ihm finden — auch die unrichtigste Selbstbeurteilung beweist nichts gegen die Größe eines Künstlers! Allgemach nämlich wird doch wohl die Erkenntnis in die Zwingburg unserer Aesthetik einbrechen, daß das Wesen eines vollendeten Kunstwerks in einer weit höheren Region liegen kann als die bewußte Absicht seines Schöpfers, wofern der nur wahrhaft ein Künstler war — das ist ein Mann, der nicht blos mit dem Verstande, sondern auch mit allen andern tiefer liegenden Kräften seiner Natur schafft. So hat Anzengruber in seinen Meisterwerken, seiner eignen bisweilen geäußerten Meinung zu Trotz, Tendenzdichtungen im höchsten Sinne des Wortes geschaffen, solche nämlich in denen nicht um Ziele von morgen und über's Jahr, sondern um die „Ideen", um die ewigen Tendenzen der Menschennatur gerungen wird. Da war denn die Entfaltung der höchsten Formen der Kunst seine Kampfesart — und „Licht übers Land!" das war sein Kampfziel.

* * *

Was Anzengruber so früh und so lebhaft das Bewußtsein gab, Kämpfer zu sein, mit seinem Schaffen der Sache des Lichts zu dienen, das war, seltsam genug, dasselbe was ihn oftmals hinderte, seine ganze Kraft in diesem Kampfe einzusetzen oder sie ganz rein zu entfalten. Daß Anzengruber so von reinen hochgerichteten Kämpfersinn erfüllt, ein so bewußter „Tendenzdichter" war und daß er dabei nicht nur bisweilen schlechte (d. h. künstlerischunreine oder enge) Tendenzdichtungen schuf, sondern auch Werke hinter-

lassen hat, die im bösen Sinne „tendenzlos", d. h. ziellos, ohne künstlerisch großen Willen sind, das findet zugleich seine Erklärung in dem zwiefachen Druck, in dem er aufwuchs und lebte: dem materiellen und geistigen.

Sein früh verstorbener Vater, ein kleiner österreichischer Beamter, Bauernsproß und Poet, hat sicher Ludwig Anzengruber in mehr als einem Sinne wertvolles Erbe hinterlassen — materielles aber so gut wie gar nicht, und die Uebersetzung der ö. W. (österreichische Währung) durch „o weh!" ist ein ständiger trauriger Witz in den Jugendbriefen Anzengrubers" geworden. Nach einer für seine kaufmännische Ausbildung wenig fruchtbaren Lehrlingszeit im Buchladen führte den Zwanzigjährigen sein längst erwachter und schon auf mancherlei Gebieten geübter Kunsttrieb zur Bühne. Was Anzengruber zur Schauspielkunst brachte, war der Irrtum, der soviel große Dichter in ihrer Frühzeit dieser Kunst voll gröbster eindringlichster Illusionskraft als der scheinbar adäquatesten Betätigung ihrer Gestaltungslust zutreibt, obschon in sehr vielen Fällen die schwere Distance bedürftige Natur des Dichters ein unüberwindliches Hindernis für die Menschendarstellung, diese schmiegsame, körperlich nahe, allzuöffentliche Kunst, bildet. Kaum einer hat aber diesen so nahliegenden Irrtum so hart gebüßt als Anzengruber in den sechs Jahren seines Schmierenelends (1860—66), in denen er mit seiner Mutter seiner immer treuen Gefährtin, Hunger und bittere Not zu allem Jammer inneren Unbefriedigtseins zu tragen hatte. Verloren war auch diese Zeit voll harter Bühnen- und Welt-Erfahrung gewiß nicht für Anzengruber — wie wäre für einen Dichter, für einen dessen „Beruf" erleben ist, überhaupt irgend eine Zeit „verloren"?! — Aber überzahlt darf man wohl das mit soviel Ungemach Erworbene halten. Und als er den erfolglosen sechsjährigen Kampf am Theater aufgab und sich ganz der Schriftstellerei zuwandte, da wuchs das äußere Elend erst recht und vier furchtbare Hungerjahre zwangen ihn schließlich — ihn den Freiheitsdichter! — eine Stelle

als Polizeischreiber anzunehmen. 1870 erlöste ihn der überraschende große Erfolg seines „Pfarrer von Kirchfeld" aus der wirtschaftlichen Misere — aber auch nicht für lange. Der äußere Erfolg und damit die Ertragskraft seiner Werke hielt nicht an und allerlei Ungemach in seiner Familie (Anzengruber hatte inzwischen Frau und Kinder) trug dazu bei ihn nie dauernd von pekuniärer Sorge frei werden zu lassen. Als endlich Ende der achtziger Jahre sich der materielle Erfolg zu zeigen und ihm einige Ruhe und Freiheit zu verheißen schien, da raffte den kaum fünfzigjährigen (10. Dezember 1889) einer jener furchtbar sinnlosen Schicksalsschläge hinweg, denen gegenüber jedes Gerede von „unerforschlicher Vorsehung" oder „verborgenen Sinn der Weltordnung" als frivole Gedankenlosigkeit, als eine Menschheitslästerung erscheint. — Wenn Anzengruber so fast unausgesetzt den Kampf um's Dasein in seiner gröbsten härtesten Form zu führen hatte, so hat das ganz gewiß dazu beigetragen ihm den Sinn für die Größe des Menschenleids zu erschließen, ihn zum Kampf wieder alles, was Menschen bedrückt und bedrängt zu stacheln und ihn seine Kunst als Waffe begreifen zu lassen. „Wenn wir — so schreibt er an Rosegger — die wir uns emporgerungen aus eigner Kraft, über die Masse, heraus aus dem Volke, das doch all unsre Empfindungen und unser Denken großgesäugt hat, wenn wir, sage ich, zurückblicken auf den Weg, den wir mühevoll steilauf geklettert — in die freiere Luft, zurück auf alle die Tausend Zurückgebliebenen, da erfaßt uns eine Wehmut, denn wir, wir wissen zu gut, in all diesen Herzen schlummert, wenn auch unbewußt, derselbe Hang zu Licht und Freiheit, dieselbe Kletterlust, dieselben wenn auch ungelenken Kräfte." So ist seine äußere Not seinem besten Streben, seiner reinsten Tendenz eine Kraftquelle gewesen. Aber oft genug hat sie ihm zugleich wieder die Hand gelähmt, hat ihm verwehrt zu schaffen, wozu ihn sein Herz drängte oder noch schlimmer gezwungen mit flüchtiger Hand begehrte Ware

zu liefern, die zu schaffen es ihn nicht drängte. Bei dieser Lage der Dinge ist nur wunderbar wie klein verhältnißmäßig doch die Zahl des Minderwertigen bei Anzengruber ist und wie oft es ihm gelang gleichsam die Notwendigkeit zu überlisten und selbst noch im Zwange der Brotarbeit seine Kunst rein und groß zu entfalten. Wenn erst ein Dichter so reich ist, daß alle Dinge ihm offen stehen, ihm einen Zugang zu den Tiefen der Natur verraten, so tut es ihm nichts mehr, wenn man ihn zwingt sich dem oder jenem zuzuwenden, überall steht er auf Eignem und überall führt ihn der Weg ins Centrum seiner Welt. Ein Dichter von so hohem Reichtum muß Shakespeare gewesen sein, der wie Anzengruber einmal anführt, ja auch „seine Dramen für seine Bühne und deren Kräfte berechnete." Auch für Anzengruber gab es schließlich wenigstens ein Gebiet, in dem er so Meister aller Dinge war, daß er nur Meisterwerke schaffen konnte, welche Aufgabe ihm auch äußerer Zwang zuwies. Wir werden noch ein Beispiel hierfür zu betrachten haben, werden sehen, wie er vor die Aufgabe gestellt einer Schauspielerin eine Paraderolle zu schreiben, uns eine wunderbar reine und tiefe Komödiendichtung schenkte, so durch die Größe seiner inneren Kraft über den äußeren Zwang triumphieren.

Neben diesem materiellen Drangsal war nun aber noch eine zweite äußere Macht von entscheidendem Einfluß auf Anzengrubers dichterische Entwicklung: das war der Druck der geistigen Atmosphäre, in der er groß wurde, lebte und dichtete. Er war 1839 im vormärzlichen Wien geboren; in seiner Knabenzeit regierte noch Metternich die schöne Welt der Legitimität, in seinen Jünglingsjahren feierten die „Staatserhaltenden" ihre Rachefeste an den Revolutionären von 1848 und nach der kurzen Dämmerung der Konkordatskämpfe senkte sich in den siebziger Jahren wieder dasselbe Dunkel auf das österreichische Land herab wie zuvor. Daß solch lichtscheues Regiment mit seiner Fülle von Verlogenheit und Heuchelei die Kampflust weckt und dem

Dichter, des starkes Temperament darunter leidet, den Widerspruch zum Herrschenden, die revolutionäre Tendenz ins Bewußtsein prägt ist klar — aber die Fülle der Feindseligkeit von den Mächtigen der Welt wirkt doch auch wieder lähmend und schädigend auf die reine Entfaltung der Tendenz. Wie Anzengruber unter der kulturfremden Stumpfheit der Wiener Regierungskreise gelitten hat, wie selbst seine trotzigere widerstandsfähigere Natur Schaden nahm durch den Druck der Mächte, an denen schon das Genie des weicheren Grillparzer verkümmert war, davon giebt sein Briefwechsel sehr deutliche Kunde. Neben der wirtschaftlichen Misere bilden in der zweiten Hälfte seines Lebens die Klagen über die alles erdrückende Stumpfheit der öffentlichen Zustände, vor allem auch über die feige Dummheit der Zensur eine nie abreißende Kette. Ein Mann wie Anzengruber, der bei all seiner tiefen Ehrfurcht vor jedem wahren Glauben, jeder echten Frömmigkeit, doch mit so überzeugendem Humor das Sinnlose, mit so erschreckendem Ernst das Gemeingefährliche verdummender Frömmelei anzuprangern wußte, ein Mann, der auch in politischen Dingen vor der Höhle der Phrasen keinen sonderlichen Respekt bezeigte (vergleiche das köstliche Märchen „Die drei Prinzen"!) und vollends ein Autor der den deutlichen Willen hatte zum Volk zu reden und über die Kreise der paar „Gebildeten" hinaus seine Weltanschauung, seine helle, starke, frohe und gütige Lebenslehre ins Land hinein zu tragen — solch Mann mußte den amtlichen Wächtern von Thron und Altar denn doch sehr bedenklich sein. Die Pfaffen aller Art betrachteten seines Steinklopferhans Lebenspredigt wirklich, wie dieser ahnend vorausgesagt hatte, als „Gewerbestörung" und die hohe Behörde behandelte seine Stücke demgemäß. Die Wiener Zensur hat Anzengruber so ziemlich jedes Stück verunstaltet, bald mehr, bald weniger, noch von einem „Heiligkreuzdonnerwetter!" wurde zwecks Errettung der Religion das Heiligkreuz gestrichen!! „Diese Behörde erbarmt einen

mit der Dürftigkeit ihrer Motive" schreibt Anzengruber. Aber diese erbärmliche Behörde hat doch im Bunde mit der Indolenz des Publikums für alles Große auf der Szene (eine Indolenz die als Ursache und Wirkung solcher Zensurzustände zugleich erscheint) es vermocht dem Dichter das dramatische Schaffen genug zu verleiden. „Da ich weiß, schreibt er 1879, daß ich die Feder nicht sträuben darf ohne von Staatswegen mit Titel und Stück zur Aufführung verboten zu werden, bleibt mir nichts übrig als Harmloses und Harmlosestes zu schreiben. Pfui über diese Verhältnisse!" Und diese Zustände haben ihm so nicht nur die Freude am gelungenen Werk getrübt und seine Schaffensstimmung allgemein herabgemindert, sie haben ganz direkt störend in das Wirken seines Genius eingegriffen. So etwa wenn er sich angesichts der Unmöglichkeit solchen Stoff bei solcher Zensur auf die Bühne zu bringen entschließen mußte einen seiner großartigsten Entwürfe, in der Anlage vielleicht den dramatischsten, den er je gehabt, die Geschichte vom Pfaffensohn, dem der eigene Vater in seinem Zelotismus den Tod bereitet ohne ihn zu kennen, in einer Novelle zu formulieren; und diese Novelle (Der Einsam) hat dann immer noch mehr dramatische Kraft und Geschlossenheit als die spätere Bühnenbearbeitung (Stahl und Stein), in der um der Behörde willen aus dem Pfarrer ein Bürgermeister gemacht worden war. — Daß Anzengruber sich zu solchen Aenderungen entschließen mußte, daß er nicht um den äußeren Erfolg unbekümmert jeden Entwurf organisch ausreifen lassen konnte, das hängt nun freilich wieder mit seiner ersten Misere, seiner stetigen wirtschaftlichen Bedrängnis zusammen, und so sehen wir die wirtschaftlichen und kulturellen Mißstände, unter denen er lebte, sich in verhängnisvoller Weise ergänzen. Wäre Anzengruber materiell unabhängiger gewesen, so hätte er der geistigen Dumpfheit der herrschenden Kaste leichter trotzen können; wären die Augen der Leitenden weniger kulturblind gewesen, so hätte die pekuniäre Not ihn

nicht so hart anpacken können. So aber arbeiteten wirtschaftliche und kulturelle Not sich in trauriger Eintracht in die Hände und wenn ihr steter Doppeldruck auch seinen Trotz, sein Kämpfergefühl stets wach hielt, so mußten d o c h Momente kommen, wo ihn der Mut verließ oder die Kraft ihm versagte, weil unmögliches verlangt wurde. — So kommt es, daß unter den Werken Anzengrubers halbes und nichtiges verhältnismäßig häufiger ist als bei anderen Großen, die doch nicht größer und stärker, die nur begünstigter und glücklicher waren als er, den der Unstern mitten aus der Bahn riß, da sich ihm eben freiere Schaffensmöglichkeiten erschließen zu wollen schienen, da sein Name anfing weiter hinaus gekannt und geliebt zu werden.

Wenn so der erste Blick über das Werk Ludwig Anzengrubers sondern mußte zwischen dem was die Not des Lebens als ihren Tribut erpreßte, und dem was er als freies Geschenk seiner Kunst geben durfte, so wird unser Auge später um so ungestörter auf der schönen lachenden Welt verweilen können, die der freie Künstler Anzengruber uns geschenkt hat. Und wenn unser genießender Blick dann einmal auf Streifen unfruchtbaren kahlen Bodens fällt, so werden wir nicht mehr wundernd verweilen. Wir wissen was für Wetter da gehaust haben und unser Blick eilt weiter, um die größere Fülle des Schönen dankbar zu genießen.

* * *

„Der Pfarrer von Kirchfeld“ (1870), der Anzengrubers Namen zuerst bekannt gemacht hat und der noch heute das bekannteste und beliebteste seiner Werke ist, ist doch keineswegs das reinste und klarste Abbild der Anzengruberschen Welt. Dies Stück — die berühmt gewordene Geschichte vom Pfarrer Hell, der um seines wahrhaften Christentums, seiner duldsamen Menschenliebe willen von der streitenden Kirche verstoßen wird, eben als er ihren Satzungen das schwerste Opfer ge-

bracht, das Mädchen, das er liebte, fortgegeben hat, — dies Stück gehört noch zu denen, an welchen die Tendenz ein Fehler ist. Hier spricht noch in allzuabsichtlicher direkter Rede der Wille des Dichters in's Kunstwerk hinein und hier, in der Agitation wider bestimmte Richtungen und Einrichtungen der römisch-katholischen Kirche, offenbart sich bisweilen noch Enge und spezielle Gebundenheit der Tendenz, die der Größe und Weite höchster Kunstentfaltung, der „Tendenz zur ganzen Welt" im Wege steht. Noch ist dem kriegerischen aufklärerischen Volksdichter nicht in's Gefühl gegangen, daß in der schlichten Entfaltung reiner Kunst, ohne alle eifernde Hineinrede, schon die aufhellende nebelverscheuchende Kraft liege, daß — in einem wundervollen Bilde Hebbels zu reden, „die Sonne, die ihren Feind, die Finsternis, vernichten will, nichts zu tun braucht als ihn zu bescheinen, und das macht ihr noch nicht einmal Mühe, denn das ist ihre Natur." — — — Aber von dieser sonnenhaften Natur des großen Künstlers, der Licht in das Leben zurückwirft, wenn er des Lebens dunkle Dinge im Spiegel seines Wesens, seiner Worte aufgefangen, von dieser höchsten Kraft, die den Tendenzen einer großen Persönlichkeit den reinsten und stärksten Ausdruck, den Ausdruck eines Naturprozesses gibt, ist doch schon im „Pfarrer von Kirchfeld" mehr als ein Zeichen zu fühlen. — — — Neben schwer erträglichen, sehr herzenswarmen, aber sehr unkünstlerischen Diskussionen über Staats- und Religionssachen, neben Zweckgestalten wie dem ganz leblosen Grafen Finsterberg, dem boshaftigen Vertreter reaktionärster Anschauungen, und dem doch nur halb lebendigen Pfarrer, dem nichts als edlen, allzuabsichtlich und sentimental verklärten Märtyrer der Liebe und Milde, neben all' diesen und anderen Gebrechen (die freilich an dem gewaltigen äußeren Erfolg des Stückes grade großen Anteil hatten und haben) findet sich schon hohe Vollkommenheit in Gestalten von wahrem und starkem Leben, wie der Wurzelsepp, diese „Leidensgestalt aus dem

Volke" und die Annerl, dies Mädel voll gesunder Sinnlichkeit, herzhafter Schelmerei und so kostbar feinem Seelentakt. Beide sind noch nicht ganz frei von sentimentalischem Anhauch, aber doch würdige Eröffner einer Reihe innerst verwandter Gestalten, aus denen des späteren Anzengruber reife Kraft das Licht einer tieferlebten hellen Harmonie über alles bittre Leid und alle schöne Lust der Menschen ausgehen ließ. Und ganz reif und rein steht schon hier Anzengruber's Kunst da in der köstlichen Gestalt des alten Pfarrer Vetter aus St. Jacob in der Einöd. Dieser einfältige gesunde Bauernsohn, den man zum Priester gepreßt hat und der nun in redlicher unfreudiger Pflichterfüllung verkümmert auf dem öden Posten, wohin man den harmlos schlichten Mann als wenig nützen Diener der streitenden Kirche abschob, dieser rührende Alte ist auch eine Märtyrergestalt und seine stille Resignation an vertrockneter Lebensquelle spricht in ihrer herben schlichten Wahrheit vielleicht eine tieferdringende Anklage aus als das glorienumwobene Märtyrertum Hells. Und noch ein sehr bedeutsamer Zug der Anzengruberschen Kunst tritt gleich im „Pfarrer" hervor. Im ersten Akt stößt ein Wallfahrerzug der frommen Altöttinger auf einen Kirchfelder Hochzeitszug, in dem ein katholischer Bursche ein lutherisches Dirndl heimführt. Der Altöttinger Schulmeister entrüstet sich ob solchen Greuels und zerschmettert den Bräutigam mit der Anrede:

„Was willst Du Deinen Kindern einst sagen, wenn sie so klug geworden sind und Dich fragen: Wer glaubt denn recht von Euch beiden, du oder die Mutter?"

Worauf der glückliche Bräutigam entgegnet:

„Das werd'n die kloan Sakra doch net frag'n!"

und sein Freund Michl noch drastischer hinzufügt:

„Zerstudier' dich net, sag ihnen das, was man uns vor Zeiten gesagt hat, wenn wir ungeleg'n g'fragt haben: „Halt's es Maul!""—

Die derbdeutliche Art, wie hier die Spitze lebens-

feindlicher dogmatischer Skrupel an der gesunden Naivität lebensfroher Naturen zerbricht, diese ebenso komische wie realistische Art, den Sieg der Natur darzustellen, ist ungemein bedeutsam für Anzengrubers ganze Kunst geworden; diese Szene gibt zum ersten Mal das Thema an, das in den großen Komödien des Dichters alsbald so reich entwickelt wird.

So sehen wir im „Pfarrer von Kirchfeld", der gewiß kein Meisterwerk, aber eine sehr starke Talentprobe genannt werden darf, die wesentlichsten Elemente der Anzengruberschen Kunst beisammen; seine Bauernmenschen beginnen hervorzutreten und mit ihnen die lebenzaubernde Schöpferkraft und der sonnenhafte Humor eines ganz großen Dichters.

* * *

Was Anzengruber, den begeisterten Wiener, das eingefleischte Stadtkind, das nie längere Zeit auf dem Lande weilen mochte, zu seinen Bauern führte, das hat von je Wunder genommen. Er selbst sagt hiervon in einem Briefe an Rosegger (14. Februar 1881):

„Was das Unerklärliche in meiner Produktionskraft betrifft, so bin ich mir selbst dahinter gekommen, daß ich als unruhiger Geist mit stets abspringender Phantasie immer und allzeit aus flüchtigen Begegnungen und wechselnden Bildern mehr Anregung zog und bleibendere Eindrücke gewann als im ständigen öfteren Verkehr und dauernder Umgebung; daß ich aber in solcher Weise genügend oft mit Bauern zusammenkam und ihre Hausungen besuchte, das ist sicher; freilich verschwindet damit die mystische Umhüllung und für Darwinsche Theorieen geht ein hübscher Beweis verloren, aber Wahrheit über alles!"

Die „Darwinsche Theorie", auf die Anzengruber hier anspielt, die Vererbung vom bäuerlichen Großvater her, wird man vielleicht doch nicht ganz aus dem Spiel lassen brauchen. Wenn man nach der Quelle seiner Geschmacksrichtung fragt, da wird denn doch wohl das ererbte Bauernblut mitsprechen, das sein Auge so

liebevoll weit dem Wesen dieser Menschen öffnete, denen er in starker sinnenfroher Lebenslust, in trotzigem erdwurzelnden Selbstgefühl tief verwandt war, trotz alles Abstandes seiner reicheren Kultur von ihrer groben Naivität.

Und eben diese innerlichen Zusammenhänge, die ihn befähigten, das Wesen der Bauern so voll und tief zu erfassen, die trieben ihn auch dazu, diese Menschen künstlerisch zu verwerten in Dramen, Romanen, Erzählungen. Denn das kann gar nicht stark genug betont werden: die Darstellung der Bauern war Anzengruber ein Mittel für seinen künstlerischen Zweck. Sie waren ihm das Material, in dem er sein Werk am besten bilden konnte, nicht anders als etwa die heroischen Sagenstoffe für die griechischen Tragiker oder die keltische Märchenwelt für Materlinck. Niemals aber ist ihm (um von der noch naiveren Anschauung als habe er für ein Bauernpublikum schreiben wollen, zu schweigen!) die Darstellung des süddeutschländlichen Milieus, die Einführung in diese interessante Welt Selbstzweck gewesen. Gewiß ist ihm sehr wertvoller Weise das nebenher gelungen, aber es war doch nie das Ziel seiner Kunst, uns die Bauern kennen zu lehren, so wie etwa der Zweck Franzosscher Erzählungen ist, uns „Halb-Asien“ zu erschließen oder wie an Ebers ägyptischen Romanen eben das Aegyptische die Hauptsache ist. „Diese vielbesprochenen Bauernkomödien, schreibt Anzengruber seinem Freunde Schlögl, sind nur aus dem Grunde Komödien mit Bauern geworden, weil sich derlei Konflikte in der Stadt in sehr unpoetischem Lichte zeigen würden.“ Und mit ebensolcher Entschiedenheit und ebenso gutem Grunde protestiert Anzengruber dagegen, als Dialektdichter zu gelten. Auch der Dialekt ist ihm durchaus nur künstlerisches Mittel; die Sprache seiner Bauern bildet Anzengruber, mit größerem künstlerischen Takt als unsere späteren Naturalisten, nur genau soweit nach, als es zu einer lebensvollen Wirkung dieser Gestalten nötig und förderlich ist,

keinen Gran mehr. Die Kenner versichern, daß die Anzengrubersche Bauernsprache in Wahrheit nirgends auf der Welt so gesprochen werde — und wenn das für Philologen und Naturalisten (es wohnen eng verwandte Seelen in diesen beiden!) ein schwerer Vorwurf ist, — so ist es dem ästhetisch empfindenden ein rühmlicher Beweis für Anzengrubers hochentwickeltes künstlerisches Taktgefühl, das nie ein Mittel über den Zweck hinauswachsen ließ. So konnte ihn all die Liebe, mit der er in die Welt seiner Bauern blickte, doch nie verführen, nur um des Behagens an dieser Welt willen von ihr zu plaudern und im Genuß ihrer bunten Fülle den Lebenssinn, dem er sie zum Ausdruck bestimmt hatte, zu vergessen. Wodurch ihm nun aber grade die Bauernwelt so tauglich für seinen Zweck war, darüber hat sich Anzengruber selbst mehr als einmal geäußert, am klarsten und schönsten am Schluß seines größten Werkes, am Ende des „Sternsteinhof"; da heißt es:

„— — — — — es geschieht dies — — lediglich aus dem Grunde, weil der eingeschränkte Wirkungskreis des ländlichen Lebens die Charaktere weniger in ihrer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit beeinflußt, die Leidenschaften, rückhaltlos sich äußernd, oder in nur linkischer Verstellung, verständlicher bleiben und der Aufweis: wie Charaktere unter dem Einflusse der Geschicke werden oder verderben, oder sich und andern das Fatum setzen, — klarer zu erbringen ist an einem Mechanismus, der gleichsam am Tage liegt, als an einem, den ein doppeltes Gehäuse umschließt und Verschnörkelungen und ein krauses Zifferblatt umgeben; wie denn auch in den ältesten einfachen wirksamsten Geschichten die Helden und Fürsten Herdenzüchter und Großgrundbesitzer waren und Sauhirten ihre Hausminister und Kanzler."

Als eine Frage des Stils, im tiefsten Sinne dieses Wortes, erscheint also die Verwendung des Bauermilieus für Anzengruber.

Wir erleben ja gegenwärtig in unserer Dramen-

dichtung, wie außerordentlich schwer es ist, die Konflikte des modernen Lebens im Milieu der bürgerlichen Gesellschaft, bei der alles Innerliche und Wesenhafte durch tausenderlei Konvenienzen der Aeußerung versponnen ist, großzügig und bedeutsam darzustellen. Bisher ist das eigentlich nur dem großen Zauberer von Skien gelungen: Henrik Ibsen hat durch eine unerhört starke, bis zum grotesken starre Stilisierung der Lebensformen der modernen Bourgeoisie es ermöglicht, in ihr Tragödien von höchster Kraft, von weltweiter Resonanz darzustellen. Der einzige große deutsche Dramatiker aber, der außer Anzengruber specifisch moderne Probleme gestaltet hat, — immer noch Friedrich Hebbel! — hat schließlich des heroisch-historischen Milieus doch nicht entraten mögen, — ihn schreckte der „Ekel vor den bloßen Relativitäten" vor dem modernen Gesellschaftsmilieu. Seine heutigen kleinen Nachfolger aber sind (soweit sie am modernen bürgerlichen Milieu festhielten und nicht die Flucht ins romantische Land ergriffen, wo freilich dem großen Drama erst recht keine Möglichkeiten leben) beinahe alle auf die Sandbank des platten „Realismus" geraten, die weitausgreifenden Ruder weltbewegender Konflikte sind im Sande bürgerlicher Alltäglichkeit und Konvenienz gebrochen und langsam, aber sicher steuert man zurück zum realistischen Gesellschaftsspiel der siebziger Jahre, zu Lindauscher Poesie und weiter hinaus auf Iffland steht der Kurs. Auch für Anzengruber bestand diese Gefahr, wie zur Evidenz seine hochdeutschen Stücke aus der bürgerlichen Gesellschaft erweisen; es fehlt diesen Schauspielen (Elfriede, Tochter des Wucherers, Faustschlag, Hand und Herz) gewiß nicht an innerlichem Ernst und an Spuren eines starken dramatischen Temperaments. Was sie aber trotzdem zu ganz gleichgiltigen Schriftstellerstücken macht, was ihnen so ganz den Zauber dichterischen Lebens nimmt, ihnen jenes unergründliche Etwas raubt, das uns in seinen Bauernstücken wie in jedem echten Kunstwerk ein Gefühl gesteigerten Lebens gibt, was Anzengruber

hier lähmt, das ist doch wohl die Unfähigkeit, die Realität dieses Lebens in die Form der Dichtung zu pressen, ihr einen Stil zu geben, wie es Ibsen vermochte. Von hier aus konnte Anzengruber nicht jene überwirkliche Welt erreichen, in der doch allein große Kunst atmen kann, große Kunst, deren innerstes Wesen Hebbels Wort enthüllt:

„Freude ihr wollt die Natur nachahmend erreichen, o Torheit!
Kommt ihr nicht über sie weg, bleibt ihr auch unter ihr stehn!"

Im hochdeutsch bürgerlichen Milieu wäre Anzengruber ein guter ehrlicher Kunstarbeiter geworden wie viele — draußen vor den Thoren der wahren Dichtung. Da ward es denn der große Griff seines Lebens, daß er sich das Bauernmilieu fand, eine Welt, deren gradlinige Einfachheit ihm die Entfaltung eines monumentalen Stils ermöglichte. Und wahrlich nicht zur Vorführung „ländlicher Idyllen" hat der Dichter der „Kreuzelschreiber" und des „Sternsteinhof" sein Bauernmaterial genützt.

* * *

Was dieser Dichter vermochte, sobald er sein Thema ganz auf dem Boden des Bauerntums entwickelte, das zeigte alsbald sein zweites Drama „Der Meineidbauer". Auch der ist noch kein schlackenreines Werk, es fehlt auch hier nicht an peinlichen Sentimentalitäten, technische Mängel, zumal die fürchterlich schwerfällige Exposition, springen hier deutlicher ins Auge als beim „Pfarrer". Aber doch — welch gewaltiger Fortschritt wird sichtbar vor allem bei der Hauptgestalt des Stückes. Der Pfarrer Hell war ein Träger innerer Religiosität, der an der Herrschaft des äußerlichen, vom sittlichen Gehalt gelösten Formenkultus zerbricht; der Meineidbauer ist ein zweites Opfer dieser herrschenden Kirche, von ihr innerlich vergiftet, wie jener äußerlich gebrochen. Aber wieviel reiner und erschütternder rollt sich ohne alle hinweisende Rede die Tragödie dieses Menschen ab. Mit großer und tiefer Psychologie wird gezeigt, wie ihm Schritt für Schritt die sittlichen Em-

pfindungen entgleiten, um inhaltbare religiöse Worte an die Stelle zu lassen, wie er von der Lüge zum Meineid, vom Meineid zum Mord taumelt, immer sich selbst betäubend mit dem trüben Weihrauch seines Aberglaubens, der ihm, dem wahrhaft „Frommen", dem alle Bräuche Uebenden, doch den Schutz und die besondere Gnade Gottes verheißt. — Wenn der Meineidbauer, unmittelbar nachdem er auf den eigenen Sohn geschossen, am Kreuz niedersinkt mit den Worten:

„O du mein Heiland, hat auch does noch sein müssen?! —— Er hat's selber nit anderscht woll'n, es is ihm völlig von Kind auf b'stimmt gewesen durch meine Hand ———————— Dös is a Schickung, dös muß a Schickung sein. (Kniet an der Marter-säule nieder.) Ich hab's ja eh'nder g'wußt, du würd'st mich nit verlassen in derer Not." —

— Da faßt uns ein Schauer an aus jenen Tiefen der Natur, wo alles Urteilen und Verurteilen schweigt und wir nur noch mit zitterndem Grauen den Selbst-erhaltungskampf einer ertrinkenden Menschenseele mit-fühlen. Das sind Augenblicke von Shakespearescher Gewalt und außer im Makbeth haben sie kaum ihres-gleichen. — Und wie prachtvoll lebendig steht auch die Gegnerin des Meineidbauern, das Opfer seines Meineids und nachher seine Ueberwinderin da: Veronika Burger, die Vroni, seines Bruders Tochter, dessen Testament zu Gunsten seiner unehelichen Kinder der Bauer ab-geschworen hat. Wie hat diese Vroni so ganz und gar nichts von den weißen Unschuldslämmern, die sonst in Dorfgeschichten Opfer der Bösewichte zu sein pflegen. Herb und hart steht sie da, auf Recht und Rache bedacht, noch ganz die Tochter ihrer Mutter, von der wir hören, daß ihr Trotz und höhnischer Uebermut nicht wenig dazu beigetragen habe, den Meineidbauer zum Verbrechen zu reizen. Aber wie sich dieser Trotz nun bricht und ihre Rachbegier hinschwindet in der Liebe, in Liebe zum Sohne ihres Feindes, an dessen Verwundung durch Vatershand sie unwissentlich schuld geworden, wie sie

den Brief, der ihre Rache, den Beweis des Meineids enthält, den Flammen preisgiebt, um die Ruhe, das Leben des Geliebten zu retten. — Da wird's Licht, „wird's Morgen." Da ist ein Kreis von Schuld und Sühne wundervoll gerundet und während unten im Thal die Totenglocke für den Meineidbauer läutet, der seiner letzten Gewissensqual erlegen, an der Seite von Vronis Bruder, dem durch seine Schuld verkommenen Jakob, in der Totenkammer ruht, da schreiten die Schwester des Opfers und der Sohn des Verbrechers hinaus in den neuen Tag, durch Verzeihen und Liebe von Verbrechen und Haß entsühnt, neue Menschen sind da — und „die Welt fängt erst an." — — — Wie eine gewittermächtige Sinfonie verklingt dies düstere Stück hell und leicht im Morgenglanz einer Liebesszene, die in ihrer Reinheit und tiefeigenen Kraft nicht viele ihresgleichen hat.

Noch einmal hat Anzengruber innerhalb eines Bauernstücks versucht, einen tragischen Konflikt harmonisch ausklingen zu lassen, in seinem „Ledigen Hof". Grade der Schluß, die Ueberwindung des Streits ist hier nicht so rein, so überzeugend geglückt wie im „Meineidbauer", sonst aber steht dies Stück in seinem großartigen Entwurf und seinen mächtig ergriffnen und mächtig ergreifenden Einzelmomenten noch höher, mit am höchsten in Anzengrubers ganzer Produktion. Wieder steht ein Opfer pfäffischer Mißleitung, lebensfeindlicher, naturwidriger, Formfrömmigkeit im Mittelpunkt: Agnes Bernhofer, die Bäuerin vom „Ledigen Hof". Aber noch umfassender, noch unmittelbarer an unser Leben rührend ist die Kraft dieses Symbols, als desjenigen im „Meineidbauer". Denn was hier an Agnes Bernhofer, dem reichen Waisenkinde, durch frömmelnde Pfaffenerziehung geschehen ist, diese Unterdrückung aller gesunden Naturtriebe, die sich dann in gefährlicher Uebspannung jäh und heftig entladen müssen, — das geschieht ja an der Mehrzahl der Frauen heute noch allenthalben durch die konventionellen Erziehungsmaximen der Gesellschaft.

Das furchtbar Gefährliche, das die bürgerliche Gesellschaft sich erzeugt in solchen Individuen von unterdrückter Lebenskraft, von unfruchtbar gewordener Liebesgier, die nicht mehr gebären, die nur noch sich rächen und töten können, das hat seinen weltgeschichtlichen Ausdruck gefunden in der Riesengestalt von Ibsens Hedda Gabler, deren mißbildete Sinnlichkeit zu feige zum Lebensgenuß geworden ist, die in ihrer Unfruchtbarkeit nur das Leben anderer und ihr eigenes zerstören kann. Und eine Schwester dieser Hedda Gabler, bei aller vom Milieu bedingten Verschiedenheit, ist die Bäuerin vom Ledigen Hof. Nur noch nicht ganz so weit ist ihre gesunde Kraft verkümmert, sie kann noch zurück ins fruchtbare Leben und deshalb ist es berechtigt und schön, daß sie der Dichter an der Hedda Gabler Katastrophe vorüberführen, sie die Gefahr überwinden lassen will. Nahe genug kommt Agnes ihr: Nachdem man Jahre lang das Triebleben dieses Weibes künstlich unterdrückt hat („Jeden Tritt meiner Füße haben sie bewacht, jeden Blick vom Aug', damit ich nicht für mich allein soll gehen und sehen können"), da bricht mit jäher Gewalt ihre Leidenschaft aus zu dem ersten stattlichen Manne, der ihr nah kommt, zu ihrem Großknecht Leonhardt. Und als sie sich von ihm getäuscht sieht, als sie erfährt, daß er schon eine andere Geliebte gehabt hat, die Therese, eine arme Bauerndirne, die er mit ihrem Kinde zurückgelassen, da bäumt all ihre unterdrückte Lebenskraft in wilder Zerstörungswut auf, sie steht im Begriff zur Mörderin zu werden, sie schickt den Burschen im Gewittersturm über den See, daß er umkommen soll.

„Ich hab' mit seinem Leben gespielt, weil ich mir mit dem meinen kein Bescheid gewußt hab." Das ist das Hedda Gabler-Motiv! — Aber der Knecht kommt mit dem Leben davon, und wie sich nun in der Agnes die gesunde Natur zum Siege durchringt, wie sie auf das Ziel ihrer Leidenschaft verzichtet, aber auch alle Bitterkeit, alle Rachsucht von sich abstreift und nun jede Bevormundung fortweisend frei und

mutig ihren Weg geht, das ist ganz wundervoll erdacht. Nur sind die künstlerischen Mittel, durch die dieser Genesungsprozeß dargestellt wird: Der Zuspruch des Schulmeisters, eines resignierten Weisen voll stiller aufrechter Lebensliebe, und die schließliche Adoption von Leonhardts unehelichem Kinde durch die Agnes, nicht ganz überzeugend; das eine, weil die Gestalt des alten Lehrers kein rechtes Leben gewinnt, und die Adoption nicht, weil das Verhalten der Mutter des Kindes, der vorher so harten trotzigen Therese, dabei nicht glaubhaft wird. Aber in der Rhythmik des Ganzen bleibt trotz allem auch dieser Schluß schön, in dem die Bäuerin vom Ledigen Hof sich dazu durchringt „ein wahrer Mensch zu sein, nicht hochmütig, aber all' fort aufrecht." — —

Und eine Szene hat dies viel zu wenig geehrte Stück (die vierte des zweiten Aktes), die in wahrhaft monumentaler Größe dasteht und mir eines der gewaltigsten Symbole scheint, die für das Schicksal des Weibes in unsern Tagen geschaffen wurden. Es ist die Szene, in der Agnes, die reiche Bäuerin, deren Lebenskraft in der engen Haft einer feig bigotten Erziehung siech geworden ist, und Theres, die Proletarierin, deren Kraft in Zuchtlosigkeit und äußerer Not verwildert ist, zusammenstoßen. Mit einer innerlichen Gewalt ohnegleichen entfalten sich hier in harter Wechselrede zwei Naturen, bis schließlich die reiche Bäuerin vor der wüsten trotzigen Dirne ausbricht:

„Du weißt aber nicht, wie mir ist und wir verstehen uns schwer, aber ich merk', es gibt wohl nicht einerlei Leut' auf der Welt, und ich neid es Dir, daß du anders sein kannst! Du fährst mit der offenen Hand in den Durcheinander, und was Dir nicht taugt, das läßt Du gleichmütig durch die Finger laufen, ich aber muß in's Auge fassen, wonach ich lang', ich kann nur auf einen Griff glücklich oder elend werden! — Und ich bin elend geworden!"

Es ist wahrlich sonderbar, wie wenig Frauen heute dies großartige Dokument ihres Kampfes kennen*), dies Werk, das trotz seiner Schwächen zu den blutwenigen tiefen und großzügigen gehört, die die deutsche Dramenlitteratur seit Hebbels Tode aufzuweisen hat.

Viel geringer zu werten ist ein drittes Bauernstück, in dem Anzengruber einen tragischen Konflikt harmonisch zu lösen sucht, sein letztes Werk „Der Fleck auf der Ehr." Dies Stück ist nicht nur technisch sehr schwach, sondern auch trotz schöner Einzelheiten innerlich geringwertig, weil es von jener engen speziellen Tendenzhaftigkeit ist, die reine und große Kunstwirkung hindert. Es führt eine ganz berechtigte, nur nirgends zu symbolischer Größe geweitete Polemik gegen bestimmte Polizeigebräuche der Gegenwart hinsichtlich der Entlassung unschuldig Verurteilter. —

Zu Werken ganz ohne Schwäche und Tadel, ohne Riß und Sprung kommt der Dramatiker Anzengruber überhaupt erst da, wo er seine tiefste und eigenste Kraft entfalten darf — seinen Humor.

* * *

Wir Deutschen sind bekanntlich ein höchst konservatives Volk; Schlagworte, die vielleicht einmal vor langer Zeit — vielleicht aber auch nie — eine Wahrheit ausdrückten, sind auch bei völlig veränderter Sachlage unzerstörbar, und wenn sie noch so oft als Manifestationen des reinsten Unsinns nachgewiesen sind. Besonders in unserer Literaturgeschichte ließen sich die Beispiele für solche sinnlosen, aber immer noch gläubig nachgesprochenen Schlagworte häufen. Eines der beliebtesten unter ihnen ist die bekannte Behauptung, daß wir Deutschen in allen Dichtungen „ernsterer Gattung"

---

*) Auch sonst hat sich Anzengruber sehr ernsthaft mit den Konflikten des modernen Frauenlebens befaßt. So hat er in „Elfriede" das Noraproblem mit großer Wärme, leider aber auch in schwer erträglichem Schriftdeutsch und in schwung- und poesielosestem Lindauschen Bühnenstil behandelt. Eine sehr feine, sehr merkwürdige Umkehrung des Noramotivs gibt seine Novelle „Sein Spielzeug".

zwar unsere westliche Nachbaren überträfen, hingegen hätten die Franzosen eine **Komödie** und wir nicht! Ich wüßte kaum noch eine so weit verbreitete Ansicht, die so falsch wäre. Denn wenn man unter „Komödie" etwas anderes verstehen will als einen Unterhaltungsscherz, wenn man in ihr jene Gattung der Dichtung erblickt, die nach Schiller das höchste Ziel der Menschheit verfolgt, so haben die Franzosen überhaupt nur einen Namen, den Molières einzusetzen, und wenn wir Deutschen nun keine Kleistschen, Hebbelschen, Raimundschen, Grillparzerschen Komödien in die Wagschale zu legen hätten, der Name **Anzengruber** allein würde genügen, unser Uebergewicht zu sichern. Das mag zweifelhaft sein für solche, die etwa noch mit dem verwichenen Literaturpapst Wilhelm Scherer in Kleists heiligem Mysterienspiel „Amphitryon" eine „frivole Posse, nicht glücklich in Ernst und Tiefsinn gewendet" erblicken. Für alle aber, die mit der jungen Generation aus der Stubenluft dieses genügsamen Rationalismus in die große Welt tieferer mehr als verständiger Zusammenhänge hineinstreben, wird es kein Zweifel sein, daß aus dem lachenden Siege eines großen Weltgefühls, wie er in Anzengrubers „Kreuzelschreibern" zum Ausdruck kommt, uns reichere fruchtbarere Werte zuströmen, als aus allen feinen Spielen Molièrescher Kunst. Und auch das scheint mir gewiß; mehr als die geistvollen Typen des „Malade imaginaire" und des „Tartüff" haben uns Deutschen wenigstens die lebenstrotzenden Menschen des „Gewissenswurm" zu sagen: der Gemütskranke in der Einbildung und der Bauerntartüff. Dort sind kluge Spiele eines feinen Geistes gewiß nicht bar warm empfindenden Miterlebens — hier aber ist **das Leben selber** mit seiner größeren Farben- und Formenfülle, mit seiner erlösenden Wärme, seiner tieferen Gerechtigkeit, die keine spöttische Kritik mehr übt, die nur noch verstehend lächeln kann, weil in ihm, dem allumfassenden, alles, alles seinen Sinn, sein Recht hat. — Für Leute, die auf große Behauptungen erst hören, wenn sie auf große Namen gestützt

werden, will ich diese meine Opposition gegen den maßlosen Molière-Kultus von heute mit einem Worte aus Hebbels Kritik des „Zerbrochenen Krug" kräftigen. Da heißt es:

„Es gibt sogar noch einen Unterschied und einen sehr beträchtlichen zwischen der Komödie und den Lustspielen Molières und Holbergs, die wahrlich schon sehr viel bedeuten!"

Mir scheint, daß zwischen Anzengrubers Meisterlustspielen und der Komödie dieser Unterschied geschwunden ist. Und so däucht mir, wir Deutschen sind wieder einmal reicher als wir uns halten, wir haben die Komödie großen Styls.

Und wie sollte das auch anders sein? Wie sollte das französische Volk, dem keine einzige tragische Dichtung von allgemeiner und bleibender menschheitlicher Bedeutung gelang, die große Komödie besitzen. Es ist ja wohl etwas mehr als eine beiläufige Bemerkung, jenes berühmte Wort aus dem Schluß von Platos „Gastmahl", daß es Sache ein und desselben Mannes sei, Tragödien und Komödien zu schreiben. Und ich glaube auch, daß man bei einem Künstler wie Plato nicht annehmen darf, daß diese Bemerkung so zufällig an den Schluß dieses Dialogs, des Traktats von der Liebe geraten ist. Nein, einen Schluß- und Gipfelpunkt erblicke ich in diesem Satze für den ganzen Dialog: Der Mann, den der Eros, den Plato in diesem Buche durch alle Stufen hindurch bis zu seiner höchsten Form zur weltumspannenden Sehnsucht, zum Verlangen nach dem Höchsten, Göttlichen verfolgt, — der Mann, sage ich, den dieser Eros beseelt, dieser Geist des Lebens und der Allgerechtigkeit, dem muß die Tragödie wie die Komödie des menschlichen Lebens in gleicher Weise offen stehen; denn wenn er sich ganz hingibt den Dingen da draußen und den ewigen Ideen, denen sie zustreben, wenn er sich liebend über sein enges Selbst erhebt, dann erfaßt er die große Notwendigkeit, den heiligen „Sinn" alles Geschehens, und traurig und heiter ist ihm kein

Ding mehr an sich, traurig und heiter sind ihm nur Bezeichnungen sehr subjektiver Aussichtspunkte in die Welt hinein, von denen er nach freier Wahl bald diesen bald jenen einzunehmen vermag. So ist es ein und derselbe, der Tragödien und Komödien zu gestalten berufen ist — der nämlich, der vom höchsten Eros beseelt, das tiefste Gefühl von der Schönheit, das ist vom Maß, von der Gesetzmäßigkeit, der Notwendigkeit des Geschehens hat. Der so Beseelte ist der *Künstler* im größten und weitesten Sinne dieses Wortes.

Das Ziel aller großen Kunst aber ist nur eines: *Fühlbarmachen der Notwendigkeit.* Und darin allein sind tragische und komische Kunst unterschieden, daß die tragische Dichtung jenes lebenerhöhende Gefühl der „Notwendigkeit", welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt, gleichsam als Resultat aus einer Kette von Geschehnissen *hervorgehen* läßt, daß sie uns zwingt, noch im scheinbar sinnlosesten Geschehen im Leiden, diesen „Sinn", diese Notwendigkeit zu erkennen; die komische Kunst aber setzt dies Gefühl voraus, setzt es *vor* allen Geschehnissen, die nur dazu dienen, seine Berechtigung zu beleuchten, seine Gültigkeit aller scheinbaren Sinnlosigkeit zu Trotz zu *bestetigen.* Die Tragödie erobert uns das Gefühl des in sich Harmonischen, Notwendigen, die Komödie besitzt und verteidigt es. Klingers „Und doch!" wäre der richtige Titel für *jede* Tragödie — jede Komödie aber dürfte sich, wenig poetisch, aber sehr richtig, mit „nun *also!*" überschreiben. Hier ist ein Satz gefunden, dort eine Voraussetzung erwiesen: das ist ein Unterschied der Methode, des Weges, — das Thema, das Ziel ist jedes Mal das Gleiche. Es ist also nicht wahr, was Schiller, der hierin doch offenbar mehr das geistvolle Scherzspiel als die große Komödie vor Augen hatte, sagt, daß der Tragödiendichter „den wichtigeren *Stoff* behandle." Sie behandeln ganz die *gleichen Stoffe*: An den Thorheiten, die des Aristophanes Komödien geißeln, ist der Athenische Staat in Wahrheit höchst tragisch zu

Grunde gegangen; der „Menschenfeind" ist für Shakespeare tragischer, für Raimund komischer Stoff. (Schiller und Moliere stehen in der Mitte). Das Motiv des „Zerbrochenen Krug": Der Verbrecher als Richter, ist an sich ein eminent tragisches Motiv und findet als solches z. B. im „Makbeth" Verwertung, das Thema von „Weh dem der lügt" ist zugleich das der „Wildente" u. s. f. — Der platonische Satz darf also auch dahin variiert werden, daß es auch Bestimmung eines und desselben Stoffes sei, zur Tragödie oder zur Komödie gestaltet zu werden. Es scheint mir geradezu das Kennzeichen jeder Komödie großen Stils, daß ihr Stoff auch tragischer Behandlung fähig wäre; wo er in tragischer Beleuchtung undenkbar wäre, da liegt ein willkürliches Scherzspiel, keine komische Dichtung vor. „Der wahre und tiefe Humor, sagt Hebbel, spielt so mit der Unzulänglichkeit der höchsten menschlichen Dinge, wie der falsche mit den einzelnen herausgerissenen Individuen." Das Nichtige und Zufällige hat in der großen Kunst nirgends Platz, Gewichtiges und Notwendiges verlangen Komödie und Tragödie in gleicher Weise.

Der Unterschied beginnt durchaus erst bei der Behandlung des Stoffes, ist abhängig von der Stimmung, mit der der Künstler an die Materie herantritt. Ob der Dichter eben in schweren ringenden Kämpfen seinen Lebenswillen zu behaupten, sich wieder mit der Welt, mit der Notwendigkeit ins Gleichgewicht zu setzen trachtet, oder ob er im sichern Besitz dieses Gleichgewichts seinen Lebenswillen leicht abwehrend gegen jeden Einwurf verteidigt — das entscheidet, ob ein Stoff zur Tragödie oder zur Komödie gestaltet wird. — Der, in dessen Seele ein unerschütterliches Vertrauen zum Leben waltet, dessen Glaube einen Sinn in allem Geschehen voraussetzt, den es nur zu finden gilt, der hat Humor, hat Lachen für alle Einwände, die sich der Notwendigkeit, dem Sinn, der Schönheit in der Natur entgegenwerfen wollen, der sieht nur komische

Ueberhebung Ohnmächtiger in jedem Kampf menschlicher Willkür wider Naturgesetze, der sieht nur Thoren in allen Bösewichtern — der ist der echte Komödiendichter — und ein solcher war Ludwig Anzengruber.

* * *

Ein unerschütterliches Vertrauen zur Natur, eine nicht umzubringende „Lebensfreudigkeit", das ist der Kern, die innerste Kraft in Anzengrubers Kunst und Weltanschauung. Nicht die Freude und das Vertrauen eines Gedankenlosen und Blindgläubigen; von der „besten aller Welten" ist bei Anzengruber nie die Rede. Sein Erleben ist tief hineingegangen in alle Abgründe des Leids, des Zweifels und der Verzweiflung. Seine Kunst würde uns das noch deutlich genug sagen, wenn wir es sonst nicht wüßten; hat er doch den Wurzelsepp, den bitter hassenden Menschenfeind, geschaffen und den alten Hauderer mit dem schmählich enttäuschten „Heilandsbewußtsein", dem alles „a Dummheit" ist und die prachtvolle alte Burgerlies, die Großmutter der Vroni im „Meineidbauer", das „Weib ohne Gott und Glauben", der „die Welt nimmer mehr taugt".

Ja Anzengruber hat in der Skizze „Teufelsträume" eine der großartigsten Allegorien pessimistischer Weltanschauung gebildet, die ich kenne: da ist die Erde ein riesiges Segelschiff seit 6000 Jahren auf der Fahrt „zu Gott" begriffen, seit 6000 Jahren steht der Kapitän das Fernrohr in der Hand und sieht aus nach dem ewig Unsichtbaren, der Mann am Steuer aber weiß es und spricht es höhnisch aus — „wir segeln im Kreise!" — Auch Anzengruber kannte die große Möglichkeit, daß alles Leben vielleicht doch nur ohne Ziel im Kreise läuft — aber der Mann, der sich um dieser Möglichkeit willen, um diesen „Teufelstraum", bei ihm mit dem Rufe „über Bord!" erschießt, — das ist ihm doch nur ein spleeniger Lord, den Müßiggang und Langeweile hohl und leer gelassen haben, der nicht selbst Werte in den Kreislauf seines Lebens hineinzutragen vermochte. Als „tatkräftiger Fatalist", der „nicht träumen, sondern

wachen" will, strebt schon der junge Anzengruber seine Kräfte zu entfalten, unbekümmert, ob er damit dem Zwange sinnloser oder planvoller Notwendigkeit folge! Und wer so rüstig arbeitend im Leben steht, der findet des Nützlichen- und Nötigen zu viel zu tun, als daß er sich in „Teufelsträumen" verlieren könnte; viel zu viel auch lohnt ihm zu lieben und zu pflegen, als daß er Lust hätte, vorzeitig „über Bord" zu gehen. Dem offenen Auges Vorschreitenden wird unbekümmert um das Ziel des Weges, der Weg selbst ein Sinn, dessen Schönheit es aufzufassen gilt; in reger Wechselbeziehung zu allen Dingen durch Liebe, Arbeit und Sorge gewinnt Anzengrubers tätiger Mensch eine alles Leid überwindende Genußkraft „Selbst die größte Marter zählt nimmer wenns vorbei is" — und mit einem reichen Gefühl an alles Lebendige geknüpft (und alles ist seinem Gefühl lebendig!) gewinnt er die innere Kraft eines unverletzlichen Alleinheitsempfindens und jubelt ins Sonnenlicht: „es kann Dir nix g'schehen! Du g'hörst zu dem all'n und does all g'hört zu Dir! Es kann dir nix g'schehn!"

Das ist das Anzengrubersche Weltgefühl, jenes tiefe Sicherheitsgefühl, das ihn befähigt, lachend in's Leben zu blicken und in der Fülle dieser Sicherheit jeden Widersinn, jede Marter des Lebens aufzulösen als eine kleine nichtige belächelnswerte Menschenthorheit; dies ist das Grundgefühl, das ihn befähigt zum Komödiendichter großen Stils. Und der diesem Gefühl solche Worte leiht, das ist der Steinklopferhans, die Lieblingsgestalt Anzengrubers, sein eigentlichster Lebensheld und der Held seiner größten und reinsten Bühnendichtung der „Kreuzelschreiber."

* * *

Man hat „Die Kreuzelschreiber" mit des Aristophanes „Lysistrata" verglichen und ihnen damit die höchste Ehre anzutun gemeint. Ich möchte dagegen protestieren — im Interesse von Anzengruber! Nicht als ob ich ihn damit über den unsterblichen Athener

stellen und dem „Liebling der Grazien" etwas am Zeuge flicken wollte. Das unterlasse ich wohlweislich — und nicht nur aus „schuldigem Respekt" vor unseren Herren Philologen, sondern aus ehrlicher Verehrung des unvergleichlich reichen Geistes und der unvergleichlich reichen Künstlerschaft des großen attischen Satirikers. Aber wozu kann es nützen, wenn man auf äußerliche Aehnlichkeit hin innerlich tief ungleiche Werke zusammenkoppelt? Denn des Aristophanes Werk ist Satire — Satire allergrößten Stils, aber auch nichts als Satire. (Man hat seine Schöpfungen ganz gut die politischen Witzblätter des Athenerstaates genannt.) Anzengrubers Werk aber ist durch und durch positiv, wie die germanische Komödie überhaupt, wie alle germanische Kunst. Die Verspottung törichter Rebellion menschlicher Willkür wider ewige Naturgesetze ist des Aristophanes Absicht. Anzengruber verherrlicht den Sieg der unantastbaren Natur über die närrisch willkürlichen Oppositionsgelüste der Menschen. Das ist nur ein Unterschied in der Betonung, aber der Ton macht die Musik; das Wie, nicht das Was entscheidet über das Wesen eines Kunstwerks und so stehen sich die „Lysistrata" und die „Kreuzelschreiber" trotz ihrer stofflichen Verwandtschaft recht fern.

Worauf es Anzengruber in erster Linie ankommt, ist gar nicht die Verspottung der Weiber, die durch Verbannung der Ehegatten auf den Heuboden ihre Herrschergelüste durchsetzen zu können glauben; wieder ist es sein alter Feind, den er, diesmal durch Lachen, zu überwinden auszieht, der verstiegene Pfaffendünkel, der seiner erzgleichgiltigen Dogmenhändel wegen die heiligen Grundfesten des Lebens anzutasten wagt, der sich „einmischt zwischen Mann und Weib." Die Männer von Zwentdorf haben auf Veranlassung eines reichen Großbauern, in völliger Unkenntnis des Sachverhalts und aus Bildungsmangel zumeist mit Kreuzeln, eine Adresse für einen altkatholischen Theologen unterschrieben. Der entrüstete Dorfkaplan trägt den Weibern auf, ihre

Männer zur Rücknahme der Unterschrift und zu einer Bußfahrt nach Rom zu bringen, andernfalls ihnen die eheliche Gemeinschaft zu versagen. Oft genug hat Anzengruber solchen Eingriff pfäffischer Willkür in menschliche Verhältnisse als tragisches Motiv benutzt; auch hier ist er sich wohl bewußt, daß dieser Stoff durchaus eine tragische Wendung zuläßt und mit einem künstlerisch genialen Zuge zeigte er uns das auch in seiner Komödie: Ein einfältiger alter Bauersmann, der alte Breuninger, geht wirklich zu Grunde an diesem brutalen Eingriff in seine friedliche fünfzigjährige Ehe. Genial ist dieser Zug, denn er zeigt uns die ganze Gefährlichkeit des geschehenen Angriffs wider die Natur, und erst wenn wir die Gefährlichkeit eines Gegners kennen, fühlen wir, ein wie großer Beweis von Kraft und Sicherheit seine lachende Ueberwindung" ist. — Wie die grelle Komik der Pförtnerszene im „Macbeth" den tragischen Eindruck des geschehenen Königsmordes gewaltig verstärkt, weil sie uns fühlen läßt, mit wie furchtbarer Gleichgiltigkeit die Natur auch über die scheinbar einschneidendsten Vorgänge im Menschlichen hinwegschreitet, so verstärkt die düstre Breuningerepisode den komischen Effekt der „Kreuzelschreiber" sehr wesentlich, denn sie macht uns wiederum fühlbar, wie stark der Widerstand ist, den die Natur gleichgiltig überwindet. (Der Unterschied ist nur der, daß im tragischen „Macbeth" die Zuschauer von heftigem ursprünglichen Widerspruch erst zur Anerkennung der Naturnotwendigkeit geführt werden, — in den komischen „Kreuzelschreibern" diese ursprüngliche Anerkennung verteidigt werden soll. So erhöhen die Pförtner — und die Breuningerepisode, in dem sie beide dasselbe leisten: nämlich ein Gefühl von der Gleichgiltigkeit der Natur gegen menschliche Willkür geben, — diese die tragische, jene die komische Wirkung!)

Was nun die anderen Bauern vom Schicksal des alten Breuninger bewahrt, das sieghafte Wesen der gesunden Natur, das findet seine Verkörperung im Steinklopferhans, der sich aus allem Elend zu jenem

gläubig frohen pantheistischen Gefühl durchgerungen hat, dessen Ausdruck wir schon vernahmen. Er ist „so gotteins mit der Welt", daß er wahrhaft zum Wortführer und Stellvertreter der Natur gegen unsinnige Menschenwillkür berufen ist. In einem kostbar listigen Spiel voll überlegenen Humors weiß er nun die natürlichen Triebe der Männer und Weiber, Angst und Trotz, Liebe und Eifersucht zu seinem Zweck zu nutzen, und als schließlich die verzagten und auf den begleitenden „Jungfernbund" eifersüchtig gemachten Weiber die unfreiwilligen Bußfahrer selber zurückhalten und die eben noch kläglich hilflosen Männer ob ihrer siegreichen Willensstärke triumphieren, da bricht der Steinklopferhans, der innere Regisseur dieser Naturkomödie, in schallendes Gelächter aus: „Das heißen's in der Stadt Gewissensfreiheit!" — — und mit ihnen lacht der Geist der Natur, der da weiß, das es keine Freiheit und kein „Wollen" gibt es, das nicht blindes Befolgen seines Befehls wäre.

Und solche lachenden Siege der Natur schildern auch die anderen Anzengruberschen Komödien großen Stils. So der prächtige „Gewissenswurm". Da wird dem alten Grillhofer, einer im Grunde kernhaft lebensfrohen Natur von seinem erbschleicherischen Schwager Dusterer, dem Bauerntartüff, um seiner Jugendsünde, einer Liebschaft mit einer Magd willen, die Welt verleidet. Aber die Magd, das angebliche Opfer der Sünde Grillhofers, findet sich als ein rabiates, höchst resolutes Bauernweib wieder, das bekennt, sich einst mit dem reichen Bauer überhaupt nur seines Hofes wegen eingelassen zu haben. Vom Skrupel um die wäre der Grillhofer nun befreit, aber er erfährt zugleich, daß eine Frucht jener Liebschaft, ein Kind lebt, unbekannt wo. Da ist es nun wundervoll, wie an die Stelle aufgedrungener religiöser Skrupel die menschlich wahre Herzensangst um dies Kind tritt und sich so ganz anders, so viel schlichter und tiefer, äußert als die pietistische Bußhaftigkeit. Wie sich aber nun auch dies Kind findet in Gestalt der Hochlacherlies, eines prächtigen

lebensfrohen Dirndls, das dem Bauer mit den Worten um den Hals fällt: „Also Du hast mer's Leb'n geb'n, no vergelt dir's Gott, es gefallt mer recht gut af der Welt." Da ist der letzte Rest von Lebensfeindschaft getilgt, und über des düstere Bußlied „Erlös uns von des Lebens Pein —" triumphiert der Hochlacherlies Juchzer:

„O schön grüne Welt,
Laß sagen, wie d' mer g'fallst,
Solang Zittern klingen
Und mei Dirndl mich halst."

Und das gleiche Jauchzen geht durch die Komödie vom „Doppelselbstmord". Da gehen Romeo und Julia aus dem Dorfe, um sich, wie sie ihren entsetzten Vätern mit einer großstädtischen Zeitungsphrase brieflich mitteilen, „auf ewig zu vereinen". Aber nicht aus dem Leben gehen diese gesunden Naturen, sondern sehr gründlich ins Leben hinein — sie „sagen ja, eh's der Pfarrer gefragt hat". — Die psychologische Kraft des Vorwurfs, der doch halb an einem Wortwitz gebunden scheint, ist hier nicht ganz so groß wie im „Gewissenswurm"; so spielt in diesem Stück das Beiwerk, vor allem die freilich kostbar geratenen Figuren der Väter, eine dominierende Rolle. Das Grundthema, der mit komischem Realismus aufgelöste tragische Liebeskonflikt, ist hier doch nicht stark und tief genug genommen, um dem Ganzen den großen einheitlichen Stil der „Kreuzelschreiber" und des „Gewissenswurm" geben zu können. Trotzdem bleibt dies Werk voll reicher Schönheiten eines unserer wertvollsten Lustspiele. — Viel spielerischer noch in der Behandlung und unerheblicher im Vorwurf ist das „Jungferngift", eine Bauernposse, die gradezu ins Läppische verfällt. Aber ganz auf der Höhe der Anzengruberschen Kunst scheint mir wieder seine Bauernkomödie „Die Trutzige" zu stehn. Es ist dies das Stück, mit dem Anzengruber eine Paraderolle für eine Schauspielerin, für Josephine Gallmeyer, schreiben sollte; aber er hat dabei eine seiner genialsten Leistungen voll-

bracht. — Es ist die alte Geschichte von der Zähmung einer Widerspenstigen, aber man beachte einmal recht, was unter Anzengrubers Händen aus diesem alten Stoffe geworden ist, ganz abweichend von der Fassung, die Shakespeare und viele geringere Dramatiker ihm gegeben haben. Das ist nicht das bischen sprödes hochmütiges Jungferntum, das vom Ansturm brutaler Männlichkeit überwunden wird — diese „Trutzige" ist ein eigener und starker Mensch voll überlegner Kräfte des Verstandes und des Herzens, der sich spöttisch abseits hält vom Treiben der andern, bei denen sie nur Torheit und Schlechtigkeit sieht; eine jüngere Schwester der atheistischen Bürgerlies ist diese Liesl Hübner. Und wenn nun unter dem Eindruck einer schweren, fast tragischen Erschütterung (die von ihrem Spott gereizten Burschen drohen das Dach ihrer Elternhütte abzutragen) und unter dem Einfluß langsam aufkeimender Liebe eine mildere Art des Sehens und Urteilens in ihr siegt, so ist das etwas ganz anderes als die blos sinnliche Ueberwindung vorlauten Magdtums, es ist der Sieg einer versöhnlicheren gerechteren Weltanschauung, es ist etwas wie die Bekehrung des Wurzelsepp, wie der Triumph des Steinklopferhanns — es ist der Sieg des Anzengruberschen Naturgefühls in ihr. — Man sollte doch diese große Komödie einmal ohne ihre Kouplet-einlagen geben, — nicht für immer, denn manche von ihnen (freilich nicht alle) fügen sich dem Organismus des Kunstwerks recht wohl an. Nur um unserem Publikum das Verständnis zunächst etwas zu erleichtern; denn auch die Besseren können sich heute noch kaum entschließen, in Stücken mit Koupleteinlagen einen Gehalt anzuerkennen, der an psychologischer Feinheit und menschlicher Größe ungefähr auf Shakespeareschem Niveau steht.

* * *

So mächtig und frei war Anzengrubers Kunst selbst noch im Joch der Zwangsarbeit, wo sie auf dem ihr fruchtbaren Boden, auf der Erde der Bauern stand.

In keinem andern Milieu hat sie so tiefe Wurzeln getrieben, auch nicht in jenem, das den eigentlichen Ausgangspunkt für Anzengrubers Kunst bildete und um das er sich stets so besonders mühte: im Wiener Volkstum. — Das Wiener Volksstück ist für Anzengrubers dichterische Entwicklung von hoher Bedeutung gewesen; in ihm hatte der Lokalpatriotismus der Kaiserstadt, das ausgeprägte Selbstgefühl des Wienertums inmitten einer Zeit voll schaler Jambenpathetik und französierender Konversationsmache, immerhin etwas wie einen realistischen Ton, eine wenn auch untiefe Beziehung zum wirklichen Leben festgehalten. Auf diesem gesünderen Boden war schon einmal ein großartiges Talent, war Ferdinand Raimund und seine Kunst groß geworden, und ein Menschenalter später empfing hier Ludwig Anzengruber entscheidende Eindrücke. Was ihm diese grobkernige, nur die Anforderungen des Tages, die aber mit Energie und Geschick erfüllende Volksstückdichtung gab, das war vor allem die Wendung ins Realistische, die zwar bei ihr rein stofflich war, aber Anzengruber doch auch bald ins Wesen wahrhaftiger Gestaltung führen mußte. Sodann aber ist die Idee des Volksstücks für Anzengrubers ganze ästhetische Auffassung und damit für die Entwicklung seines Stils verhängnisvoll geworden. Im engsten Zusammenhang mit seinen liberalen aufklärerischen Tendenzen entstand Anzengruber ein Ideal der Volksstückdichtung; in der leichten unterhaltenden Form, die das Publikum vom Wiener Volksstück her gewohnt war, sollten wahrhaft bedeutende Gehalte, sollten die großen Ideen der Besten dem Volke zugeführt werden. In einem Briefe an Julius Duboc hat Anzengruber sein Streben anschaulich genug geschildert:

„Ich hatte ererbtes dramatisches Talent, genaue Kenntnis der Bühne, erworben durch mehrjährige Verwendung als Schauspieler, ein zurückhaltendes, stets auf Hören, Sehen und Beobachten angewiesenes Wesen und einen treuen Glauben an die Menschheit

im allgemeinen und an das Volk im besonderen. Ich sah dem letzteren nackten Unsinn bieten, oft mit krausester Tendenz verquickt, Handlung, Charaktere alles unwahrscheinlich, unwahr, nicht überzeugend, so daß der guten Sache der Volksaufklärung mehr geschadet als genützt wurde. Es war kein Ankämpfen gegen die Gegner, es war nur ein Beleidigen, ein Ausschimpfen derselben — und rings lagen doch so aus goldreine, so prächtige und mächtige Gedankenschätze, ausgestreut von den Geisteshelden aller Völker und Zeiten. Wie wenige all dieser großen, erhabenen, vernünftigen Gedanken, all dieser forschenden, fruchtbaren, segensreichen Ideen, waren auch nur den sogenannten Halbgebildeten geläufig? Alles das mußte sich in kleiner Münze unter das Volk bringen lassen von der Bühne herab, aus dem Buche heraus."

Im letzten Sinn hat sich ja Anzengruber hier selbst getäuscht, nicht fremde Schätze hat er gemünzt, das neue Gold seines eigenen Wesens war es, was er seinem Volke schenkte. Im künstlerisch-technischen aber hat wirklich infolge dieser sozialen Bestrebung eine bewußte Anlehnung der Anzengruberschen Dichtung an die überkommenen Formen des Volksstücks stattgefunden und hat dem Dichter neben manchem Guten auch viel Schaden gebracht. Wohl gab und erhielt diese Tendenz Anzengruber ein innigeres Verhältnis zur schlichten Wahrheit des Lebens, als es irgend ein anderer zeitgenössischer Dichter hatte; aber die Rücksicht auf die gewohnte Form des Volksstücks hat doch auch zweifellos hemmend und verwirrend auf Anzengrubers ästhetisches Bewußtsein und künstlerische Praxis eingewirkt. Es giebt eben doch nur *eine* echte Kunst, deren Gesetze keinerlei Konzessionen an irgendwelche Sonderzwecke gestatten, und es ist nicht möglich, ein „Volksstück", wenn es künstlerischen Höhengehalt fassen soll, nach anderen *Grundsätzen* anzulegen als eine historische Tragödie. Die sehr lässige Technik der üblichen „Volksstücke" mit ihrer willkürlichen Szenenführung und ihren

unorganischen Koupleteinlagen, die auf Massenwirkung berechneten dicken Sentimentalitäten und melodramatischen Effekte, all das sind Dinge, die auf Anzengrubers Kunst mehr als gut abgefärbt haben; und wenn er in seinen Meisterwerken auch diese Mängel überwunden hat, ja vielfach aus ihnen mit erstaunlicher Kunst Tugenden entwickelt hat (so namentlich in den Liedeinlagen der „Kreuzelschreiber" und des „Gewissenswurm") — im Ganzen haben sie doch die reine Durchbildung seines dramatischen Stils erschwert und neben der materiellen Unfreiheit und dem geistigen Druck erscheint dies bewußte Streben zum Volksstück als dritter Erklärungsgrund für die nicht geringe Zahl minderwertiger Produktionen innerhalb Anzengrubers Gesamtwerk. — Dabei ist ihm kein Dank geworden für die Opfer, die er so der Sache des Volksstücks brachte; voll Bitterkeit schreibt er schon 1876: „ein Volk, das sich um die „Volksstücke" bekümmert, gibt es hierorts nicht; also wozu der Liebe Müh?" Er klagt, daß man ihm einen „Erzphilister" von der einschläfernden Art L'Arronges vorziehe, er ruft aus: „Soll da noch einer die Leute mit seinem Herzblut tränken, soll er das Brot hellachenden Humors mit ihnen brechen, wenn sie zufrieden sind, den Schweiß der Akrobaten des Schreibtisches zu lecken und den Zwieback trockensten Witzes zu kauen?" — Und tief resigniert klingt diese Briefstelle aus seiner letzten Lebenszeit: „Die Bühne ist ein Unterhaltungsort wie ein andrer und derjenige, der es unternimmt, die Leute etwas anderes als unterhalten zu wollen, macht sich ihnen unnütz." Seine theatralischen Aufklärungsideen waren dahin mitsamt seinem Vertrauen in die liberalen Bestrebungen der Zeit: „Pfui, wie der heutige Liberalismus aussieht, dahier bei uns, ich glaube sogar überall — dies Geschlecht scheint in Filzschuhen sterben zu wollen."

Das Ziel, um dessen willen Anzengruber als Bühnendichter ausgegangen war, hat er nicht erreicht; wenn er unterwegs doch köstliche Schätze gehoben hat, so dankt er das der Wünschelrute, die ihm ein gutes Geschick in

die Hand gab: seinem Bauernmilieu, in dem er die großen Tendenzen seiner Natur stark und frei entfalten konnte. Was er an Wiener Volksstücken im engeren Sinne, an Stücken aus dem Wiener Leben geschaffen hat, das erhebt sich trotz guter und schöner Einzelheiten nirgends auf die Höhe seiner besten Bauerndramen. Alle Ansätze zu geistiger Vertiefung, zur Verfolgung menschlich großer Konflikte gehen doch immer wieder schnell unter im spielerischen Getriebe einer Volksstücktechnik, die zwar auf höhere, erzieherische Art, aber doch vor allem unterhalten will und dem Geschmack des Publikums am überkommenen Lustspielstil bewußt oder unbewußt starke Konzessionen macht. Soweit sich der Dichter des Wiener Jargons bedient, sind diese Stücke freilich immer noch weit ansprechender, weit lebensvoller und poetischer als seine hochdeutschen Produkte mit ihrer ledernen Diktion. „Brave Leut vom Grunde", „Alte Wiener", „Heimgefunden", das sind Stücke, die noch auf manches Jahrzehnt hinaus die Theaterrepertoire zu füllen verdienen als gute Abendunterhaltungen, die auf eine immerhin künstlerisch anständige Weise erheitern und hie und da doch auch Momente von mehr als Unterhaltungswert bieten. — Von bleibendem kulturellen Wert aber und durchweg auf einem höheren Niveau stehend ist unter diesen Wiener Stücken eines: „Das vierte Gebot."

Diese Kette düstrer sozialer Bilder ist, wenigstens in den Partien der Schalanters der verlumpten Drechslerfamilie, an äußerer Wucht und innerer Gewalt den Bauerndramen Anzengrubers ebenbürtig. Eine erschöpfende oder auch nur tiefdringende Behandlung des großen Problems vom vierten Gebot ist dies Stück meiner Meinung nach freilich nicht: daß die Eltern, die die Kinder ehren sollen, auch danach seien müssen, daß verkommene und verderbliche Eltern zu ehren eine zweifelhafte Pflicht ist, das scheint mir noch ein geringer untiefer Einwurf gegen das Gebot zu sein. Viel gewichtiger und tiefer, ja an die Wurzel alles Lebens

aller Entwicklung greifend, ist jener Konflikt, der aus dem Wesen des Generationsverhältnisses selbst hervorgeht und in den mit Notwendigkeit auch die besten Kinder zu den besten Eltern geraten müssen, und auf dessen Antrag jede fortschreitende Bewegung der Kultur beruht. Das vierte Gebot ist das große erhaltende Moment in der Entwicklung der Menschheit; es sichert die Kontinuität der Kultur — die ewige Rebellion gegen das vierte Gebot aber ist die Triebkraft der Entwicklung, das fortschreitende Element in aller Kultur. Dies im Verhältnis von Vätern und Söhnen beschlossene Grundproblem der Menschheit hat trotz mancher bedeutsamen Versuche immer noch nicht die endgiltige dramatische Formulierung erfahren und Anzengrubers Stück liefert hiezu kaum einen Beitrag, es hält sich bei einer kaum noch aktuellen und relativ glatt zu beantwortenden Vorfrage auf. Der menschliche Wert dieses Stücks steckt für mich also nicht in der Erörterung des vierten Gebots, sondern in seinen packenden sozialen Bildern, in der Darstellung dieser sehr merkwürdigen, spezifisch wienerischen Art der Verlumpung, in der diese Schalanters voll selbstgefälliger Eitelkeit und phrasenhaften Selbstbetruges zu Grunde gehen. Diese Menschen mit ihrer brutalen Gier, ihrer rohen Prahlerei, ihrem tollen Dünkel und mit den merkwürdigen Spuren wienerscher Sentimentalität und wirklicher innerer Weichheit sind so lebensvoll und großzügig gestaltet wie die besten von Anzengrubers Bauernfiguren. Was mir endlich das technisch interessante dieses Stückes scheint: es ist ein unvergleichliches Beispiel für die Unzulänglichkeit aller ästhetischen Dogmen. Es gibt so ziemlich keine anerkannte Regel der Dramaturgie, keine Vorschrift in Freitags berühmtem Kochbuch von der „Technik des Dramas", gegen die dies Stück nicht verstößt: Es besitzt keinerlei Einheit; drei verschiedene Handlungen werden auf's oberflächlichste in äußere Beziehungen gebracht; grobe Zufälle greifen beständig ein; Personen werden völlig willkürlich herbeigeholt und abgeschoben;

Zeit und Ort wechseln ganz schnell und ungleichmäßig usw. — — Und doch — doch geht der Zauber echter und tiefer Kunstwirkung von diesem Stücke aus. Gewiß leidet es in etwas unter der Fülle seiner technischen Willkürlichkeiten, aber diese Spröde und Zerrissenheit gibt ihm auch grade wieder ein sehr charakteristisches Gepräge — und das Entscheidende, das, was über Leben und Tod der Kunst gebietet, das sitzt doch schließlich ganz wo anders, als in der Erfüllung greifbarer Regeln. Das liegt in dem ewig undefinierbaren Vermögen, mit dem diese Menschen an Leib und Seele lebendig gemacht sind, und in der lyrischen Kraft, mit der die einzelnen Szenenbilder ergriffen sind: Das ganze Bild dieser liederlich schmutzigen Wirtschaft in der Drechslerwerkstätte, — diese seltsame melancholische Sommerwohnungsstimmung in dem Gartenlokal des dritten Aktes, dies sentimentalische Milieu des Großstädters, der die Natur sucht und die Großstadt doch festhält, — und dann diese schwarzleuchtende weiche Sommernacht durch die gleich Schatten verfolgte Diebe huschen und dann der Mörder und dann die Geliebte des Ermordeten und dann der Leichenzug mit dem Opfer — und alles umschmiegt von der lauen Luft dieser stillen sanften Sternennacht. — — — Das sind Bilder, von denen eine Gewalt ausgeht, der sich kein Fühlender entzieht, und deren Geheimnis in kein Regelbuch der Welt zu bringen ist.

* * *

In der lyrischen Kraft solcher genial erschauten Bühnenbilder ruht überhaupt ein großer Teil von Anzengrubers dramatischen Wirkungen. Etwa die Mordschußszene im „Meineidbauer“: Gewitternacht, dunkle Gestalten, vermummte Schwärzer, eilen über die Brücke des Wildbachs. Franz kommt, ruft sie an, die Stimmen verhallen im Wind. Der Vater, der Meineidbauer, ruft von weitem suchend, kommt näher, stürzt herein. Ein kurzer harter Wortwechsel; Franz ersteigt die Brücke. Blitze leuchten auf. Der andere

schießt, Franz stürzt lautlos herab. Und wieder eilen die dunklen Gestalten der Schwärzer über die Szene. — Oder der Schluß jener gewaltigen Szene im „Ledigen Hof", deren wir früher gedachten. Eben da die Verzweiflung der Agnes auf den Höhepunkt gelangt ist und Mordgedanken ihre Seele zu beschleichen beginnen, erhebt sich ein Sturm, er schüttelt die ärmliche Hütte der Nebenbuhlerin. Da wirft diese abbrechend hin:

„Such ihn im guten los zu werden, damit er dir nicht schwätzt. Du kannst ihn doch nicht stumm machen, wie die Fisch im See zu Prefeuten."

Agnes (blickt mit starren Augen zu ihr auf, wendet dann rasch den Kopf ab. Kleine Pause): Streicht immer so durch eure Hütte, die Luft, oder ist die jetzt bewegter?

Therese: Ein Wind wird sich heben.

Agnes: Dann schlägt das Wetter um. Was hast Du vorhin gesagt?

Therese: Du sollst sorgen, daß er nicht plaudert.

Agnes (zieht schaudernd das Tuch an sich, gibt Therese die Hand.) Ich will's tun! (Rasch ab.)

— — — — — — — — — — — —

In solchem Zusammenspiel von Natur und Seelenvorgängen zeigt sich die elementare Stimmungskraft dieses Dichters (dem doch kein eigentlich lyrisches Gedicht gelang) und zugleich eine virtuose Beherrschung der szenischen Mittel — die Frucht seiner sechsjährigen Bühnenpraxis. Was oberhalb solcher Wirkung liegt, was den weiteren Kreis des ganzen Dramas anlangt, da steht Anzengrubers Technik keineswegs auf derselben Höhe wie bei Beherrschung des einzelnen Szenenbildes. Die Art z. B. wie Anzengruber das Kommen und Gehen seiner Personen motiviert (oder auch nicht motiviert) ist selten mustergiltig und seine Expositionen mit langen zahlreichen, oft unbegründeten, meist störenden stets undramatischen Erzählungen sind einigermaßen berüchtigt. Nicht exponieren können ist aber beim Dramatiker nicht ein beliebiger Mangel wie andere mehr. Wenn man bedenkt, daß das Wesen der dramatischen

Form darauf beruht, daß die kurze Stunde aufgefunden wird, in der sich das Geschick eines ganzen Menschenlebens enthüllt und vollendet, so kann die Unfähigkeit zu exponieren als eine Unfähigkeit zum Spezifischen der dramatischen Form überhaupt erscheinen, denn das Gelingen einer Exposition hängt doch in erster Linie davon ab, ob diese Stunde gefunden ist, in der sich zwanglos alle Jahre vorher enthüllen und alle Jahre nachher bestimmen müssen, ob der dramatisch „fruchtbarste Moment" erfaßt ist. So könnte man auf den an sich nicht ungereimten Gedanken kommen, der letzte große Dichter, der sich in Deutschland der dramatischen Form bediente, sei doch eigentlich kein geborener Dramatiker, kein eben zu dieser Form Berufener gewesen. Bei näherer Betrachtung aber ergibt sich doch, daß Anzengrubers Expositionen mehr durch äußeres Ungeschick, durch eine (grade von seiner Anlehnung an das Volksstück mit verschuldeten) Lässigkeit in der Führung des Dialogs leiden, in den sich wohl mancher dieser peinlich langen störenden Expositionsberichte hätte zwanglos auflösen lassen.*) Die Möglichkeit einer glatten Exponierung gewähren all seine Dramen, denn der Moment, in dem sie einsetzten, ist doch stets der rechte, der dramatisch fruchtbare, die Wegwende eines Menschenschicksals, die tatsächlich den vollen Blick vor und rückwärts gestattet. Und daß Anzengruber als Dramatiker geboren war, als der Dichter, dem sich jedes langzeitige Schicksal in die sinnlich vorführbaren Geschehnisse von Minuten kondensiert, jeder seelische Vorgang im Wechseltausch gesprochener Worte abspiegelt, das erweist für jeden, der bei den Mängeln

*) Eine der besten Expositionen, die Anzengruber gelungen sind, bildet der einzige Akt seines Tragödienfragments „Bertha von Frankreich", dessen kräftige gedrungene Jambensprache übrigens die Plattheit seiner hochdeutschen Prosastücke weit überragt. Die Kraft und Originalität der Anlage läßt bedauern, daß dieser einzige Versuch im historischen Drama von Anzengruber nicht weiter geführt wurde.

von Anzengrubers dramatischer Technik etwa noch zweifeln will, evident die Technik seiner — Erzählungen!

Denn in seinen Erzählungen ist Anzengruber Dramatiker — fast mehr als in seinen Dramen. Die größeren von ihnen sind durchaus dramatische Kompositionen, in denen alles Bedeutsame sich zu Dialogen oder Ensembleszenen voll sinnlicher Gegenwart zusammendrängt und die Worte des Erzählers nur kurze Ueberleitungen und Ergänzungen geben; die kleineren Skizzen sind meist Genreszenen von dramatischer Belebtheit, Begegnungen in denen irgend ein interessantes Individuum im Dialog oder in längerer Beichte sein Wesen und Schicksal enthüllt. Das was den eigentlichen „Erzähler" kennzeichnet, die Lust am Erzählen selber, die Freude am Fabulieren, wie man sie etwa bei Rabe, auch bei Storm findet, ist in Anzengrubers Produktion nie wichtiger Faktor, obschon ihm ein gewisser herzlicher Plauderton, so ein Kalendermannsstil, mitunter vorzüglich gelingt. Anzengrubers Freude ist die des Plastikers und gilt lediglich der Lust an der lebensvollen Gestalt. Auch die Lust des Epikers, an Beschreibung und Schilderung, die Malerfreude mit der Gottfried Keller farbenreiche Bilder liebevoll ausführt, ist ihm fremd; ihn fesseln nie die sinnlichen Einzeldinge der Umgebung, stets nur der Charakter und sein Schicksal.

Er ist Dramatiker. — Gleichwohl hat sich sein technisches Können in der Erzählung viel stärker und sichtbarer entwickelt als im Drama. Dort folgten sofort auf den „Pfarrer von Kirchfeld" und den „Meineidbauer" die „Kreuzelschreiber", in jeder Beziehung sein höchstes Bühnenwerk, das er später nie mehr erreicht, geschweige denn übertroffen hat. In der Erzählung aber folgt ein ununterbrochener starker Aufstieg von den ersten sehr geringen Kriminal- und Dorfgeschichten bis zum „Sternsteinhof", dem höchsten Gebilde der Anzengruberschen Kunst überhaupt. Und das hat seine guten Gründe: all jene Faktoren, die wir der Entwicklung

des Dramatikers hinderlich gesehen haben, konnten dem Erzähler wenig oder nichts schaden. So hat die materielle Zwangslage zwar einmal auch ein episches Werk (die erste Fassung des „Schandfleck") geschädigt, aber die vielen kleinen Skizzen des Erzählers ließen doch auch im Gedränge der Not eher eine reine vollendete Ausführung zu als große dramatische Kompositionen. Der Druck der Zensur fiel für den Erzähler ganz fort und jener Neigung zum Lehrhaften, Aufklärerischen, Tendenziösen im engeren Sinne, die wir dem Dramatiker Anzengruber nachteilig sahen, durfte der Erzähler sorgloser nachgeben, denn dessen Vorrecht vor dem Dramatiker ist es, daß er selbst das Wort nehmen und die eigene Ansicht in gewissen Grenzen bedeutsam und belehrend hinzusetzen darf. So ist denn der starke sichere Fortschritt von Anzengrubers epischer Kunst verständlich. Wer diese Entwickelung beobachten will, der vergleiche einmal „Die Polizze" (1868) mit ihren unscharf gesehenen Gestalten, ihren psychologischen Grobheiten, ihrer aufdringlichen Moralität, mit dem „Gänseliesl" (1873), das schon viel feines individuelles Leben, aber auch noch einen Stich Auerbachscher Sentimentalität und Süßlichkeit enthält, und dann mit dem „Einsam" (1881), an dessen harten, wie erzgegossenen Gestalten sich ein Schicksal von wahrhaft hellenischer Tragik vollzieht; groß, düster und erbarmungslos folgerichtig. — Wie stets beim Künstler waren technisches Können und Tiefe des Gehalts miteinander gewachsen, denn beide beruhen ja auf verschärftem Schauen, auf der tiefer gewordenen Weltanschauung des Dichters.

Was an Anzengrubers Weltanschauung in diesen Charakterstücken, deren beste gleichfalls ausnahmslos unter Bauern spielen, hervortritt, das ist vor allem wieder sein tiefes und bedeutsames Verhältnis zum Religiösen. Der „Glauben", die Religiosität ist Anzengruber wie seinem Steinklopferhans das höchste und heiligste; es ist ihm der Ausdruck eines harmonischen „friedsamen" Verhältnisses des inneren Menschen zur

Welt. Darum eben wendet sich Anzengruber in so vielen seiner Skizzen mit bitterem Spott gegen jene Veräußerlichung des Religiösen, die einen wertlosen Lippendienst an die Stelle innerer Weihe setzt. Er zeigt „Wie mit dem Herrgott umgegangen wird", wie die Gottesidee unter dem verblödenden Einfluß des Pfaffentums zu einem Fetisch wird, den die Abergläubigen je nach dem Erfolg ihrer Gebete prügeln oder streicheln, und dem man auch wohl durch List etwas abgewinnen will, wie der „gottüberlegene Jakob." Darum schildert Anzengruber auch so oft und mit so tiefer Teilnahme Menschen, deren schlichte starke Natur sich von Dogmen losgerissen hat, die ihnen kein innerliches Verhältnis zur Welt mehr vermitteln können. („Wie der Huber ungläubig wird", — „Gottverloren"). Und darum hat er auf der andern Seite soviel Achtung und Liebe für all' die, denen das Christentum wirklich noch ein inneres Verhältnis zur Welt bedeutet, so für die „fromme Kathrin", der fromm gleich „friedsam" ist und für den rührenden Alten in der „Begegnung", der da meint, Gott lasse es ihm so schlecht gehen, weil er „Vertrauen zu ihm habe" — denn „es scheint völlig, Gott nimmt das Glück der guten Menschen und legt es den schlechten zu, damit die weniger Ursach haben, arg zu sein" — —

So sehr Anzengruber für seine Person Freigeist ist, er ist nichts weniger als ein Pfaffe des Atheismus; was er von den Phrasen der materialistischen Dogmatik hält, das hat er einmal in einem Briefe an seinen Freund Bolin in köstlicher Weise ausgesprochen. Ein bekannter naturwissenschaftlicher Popularschriftsteller, einer von denen, die heute aus ihrem materialistischen Stumpfsinn eine „monistische Religion" machen, hatte ihm den Tod seines Töchterchen als „Rückkehr zur Allmutter Natur" vermeldet. Da schreibt Anzengruber:

„Ja wer ist denn diese Allmutter? Das ist ja wieder so'ne Allvater-Vermummerei, nur wahrscheinlich mit dem Unterschiede, daß es des Allvaters

unerforschlichem Rate gefällt, während es dem unerforschlichen Ratschlusse der Allmutter vermutlich nicht gefällt. — Wie tief wir noch in Phrasen drinstecken und in Personifikationen von Zuständen, Undingen ꝛc., die wir immer noch für leibhaftig sich aufspielen und uns von ihnen mitspielen lassen!" —

Nicht die ewig fragwürdige Aufrichtung neuer methaphysischer Formeln, das innere Verhältnis zum Leben mit seinen praktischen ethischen Konsequenzen war es, worauf es Anzengruber ankam. So steht denn in Anzengrubers Interesse gleich neben dem religiösen und vielfach mit ihm verflochten das sexuelle Problem. Wenn seine Religion, sein Pantheismus in dem Gefühl der Liebe, der Weltliebe wurzelt, so mußte der Zusammenstoß des Menschlichen mit dem Dogmatischen, dem liebeleeren Pfaffenglauben, für ihn am häufigsten auf erotischem Gebiet zu finden sein und erotische Erlebnisse sind es denn auch in den meisten seiner Erzählungen wie Dramen, die zum Konflikt führen und die innerliche religiöse Katastrophe auslösen, indem sie das Individuum in ein neues Verhältnis zum Leben bringen. Anzengrubers Erotik wurzelt in seiner Religion. Für den Künstler nämlich, der in den Grund der Dinge schaut, ist der prinzipielle Unterschied zwischen sexueller und religiöser Liebe so wenig vorhanden wie für den alten Plato. Er fühlt nur Steigerungsgrade der gleichen Kraft.

Diese starke Wertung und Betonung des Erotischen, die Anzengruber mit allen Naturen von tieferem Lebensgefühl gemein hat, hat ihm denn natürlich auch von Seiten des Muckertums den Vorwurf sexueller Einseitigkeit und Ueberreiztheit eingetragen. Dies Muckertum, das in unzähligen Kostümen auftritt und bei uns augenblicklich mit Vorliebe sich als „urdeutsche Gesundheit und Herzensreinheit" geriert, hat noch in jeder Generation die wertvollsten Menschen, die stärksten Naturen, „erotisch pervers" gefunden: Vor Anzengruber waren erst Goethe und Kleist, dann Heine und Hebbel auf der schwarzen Liste, jetzt sind grade Richard Dehmel

und Frank Wedekind an der Reihe. Aber es hat den früheren allen nichts geschadet, es wird auch Anzengruber und den Großen nach ihm nichts schaden, daß sie jenen Leuten verdächtig sind, die wie Anzengruber selbst einmal sehr schön sagt, nie für ihre persönliche Moralität, immer aber für das Seelenheil der armen andern den bösen Einfluß „unlauterer" Kunst fürchten, obschon doch „keiner die andern für verkappte Lumpen halten darf, ohne selbst jedem dafür zu gelten."

* * *

Ueber einem erotischen Grundmotiv ist auch Anzengrubers erster großer Roman „Der Schandfleck" errichtet. Ein Sieg der seelischen Elemente des Erotischen über die nur körperlichen, dumpf triebhaften wird dargestellt; es wird gezeigt, daß Lebensgemeinschaft und Herzensgüte festere Bande zwischen Menschen schlingen als alle Blutsgemeinschaft. Kein neuer Gedanke — aber einer, der in unseren Zeiten des nationalistischen Rassenirrsinns immer noch nicht zu den allanerkannten zählt, in dieser Darstellung aber Tiefe und überzeugende Größe gewinnt.

Magdalene Raindorfer ist „der Schandfleck", denn sie ist nicht die rechte Tochter des alten Josef Raindorfer, sie ist von ihrer Mutter im Ehebruch empfangen. Aber zwischen dem alten Mann und dem Sündkind knüpfen sich nach und nach Bande der Liebe und Dankbarkeit, die fester halten als jeder Bluttrieb, und als der Alte schließlich von den eigenen echten Kindern vom Hofe getrieben wird, da ist es die Magdalene, bei der er Zuflucht und Ruhe für seine letzte Stunde findet. In seiner zweiten Fassung ist dieser Roman, dessen Umarbeitung Anzengruber durch eine ihm in seltener Feinheit dargebrachte Unterstützung Wilhelm Bolins, seines seltenen Freundes, ermöglicht wurde, ein Kunstwerk von vollkommener Reinheit und wunderbaren Feinheiten der Komposition. Worin mir solche Feinheit zu bestehen scheint, solch harmonisches Abgestimmtsein aller Teile, das möchte ich an einem Beispiel klar machen, das

mich ganz besonders gepackt hat, durch den genialen Instinkt — oder das hohe künstlerische Bewußtsein, das aus ihm spricht; — vielleicht ist es beides:

Die Katastrophe im Leben der Magdalene Raindorfer, das harte Schicksal, an dem all' ihre Kräfte erweckt werden zu Widerstand und Reife, ist ihre Liebe zu dem Müller-Florian, von dem sie durch die furchtbare Erkenntnis gerissen wird, daß er ihr Stiefbruder ist, — sein Vater, der Müller war es, der einst ihre Mutter verführte. Während nun aber Magdalene an diesem schweren Geschick groß wird und ihr Leben frei und fest zu gestalten lernt, wird der Florian zerbrochen. Schon dies ein sehr feiner Kontrastzug des Dichters: Während die tragsame Natur des Mädchens unter der Last des Unglücks erstarkt, verwildert bei gleichem Schicksal der trotzig unbiegsame Bursche in der Opposition gegen eine Welt, die ihm so unverdientes Mißgeschick zu tragen gibt. Grade weil er ursprünglich tief und ehrlich empfinden konnte, wird er in seiner bitteren Enttäuschung nun der wüsteste Gesell des Orts, ein Lüderian und Raufbold. Schließlich zieht er aus, um den Leutenberger Urban den berüchtigtsten Raufbold der ganzen Gegend, zu bestehen und findet dabei mit seinem Gegner den Tod. Wenn sein Schicksal ganz so roh und wüst, wie ich es eben erzählte, ausginge, so würde für mein Gefühl ein verletzender Ton zurückbleiben, wie ein schriller Mißklang würde es uns berühren, wenn dieser Bursche, den das Unglück an seinen guten Kräften irre gemacht hat, der durch das Beste seiner Natur, die Tiefe seines Empfindens, wüst wurde, so jammervoll umkäme, ohne daß irgend ein Licht, ein Glanz edleren Schicksals auf sein Ende fiele. In der Harmonie des Anzengruberschen Lebensbildes gäbe das einen Diskord, der künstlerisch als Stilfehler wirken müßte. Und das hat nun der Dichter empfunden und mit einem wundervollen Zuge gewendet: Wohl kommt Florian zum bloßen Raufen, aber er trifft den Urban im Begriff, sich an einem kleinen Mädchen, dem Everl, zu vergreifen; er

springt dem Kinde bei und im Kampfe mit dem wütenden Gesellen tötet er ihn und sich durch einen Sturz in den Abgrund. So ist der wüste Müllerssohn Florian in seiner letzten Stunde einem menschlichen Wesen noch wie ein Schutzengel erschienen und dies Kind betet an seinem Grabe. Der Dichter schließt dies Kapitel des Romans:

„Es war ein kurzes jähabgerissenes Menschenleben, ein vernichtetes, verkommenes Sein, daß sich da in kühler Erde barg, beklagt und betrauert von denen, die es mitangesehen, wie es verkam und verging; aber nun deckt die Scholle dasselbe und alsbald auch sein Gedächtnis. Doch über das Grab hinaus in Jugendfrische, wie er dahingeschieden, der Schönste, der Stärkste im Land, ja, wohl im ganzen Lande, im Unglück selbst dem Tod zu Trotz noch Herr und Meister, der Bravste, lebt er im Angedenken der kleinen Everl. Die Kinder des jungen Weibes, die Enkel des Müllersohnes, sie werden zu erzählen wissen von dem Müllersohn von Langendorf."

Um einer reinen Liebe willen ist der Florian unschuldig verdorben — an seinem Sarge aber steht wieder die reine Liebe eines Kindes und verklärt sein Andenken als das eines Schützers der Unschuld. In wundervoll wehmütigem Gleichklang schließt sich so der Schicksalskreis. — — —

Ich glaube, es wird Leute geben, die das eine Sentimentalität, eine schönfärberische Abweichung von der Wahrheit des Lebens nennen — solchen Leuten versichere ich, daß sie vom tiefsten Wesen der Kunst nichts begriffen haben, daß sie nicht wissen, was im Kern einen Reporterbericht von einem dichterischen Kunstwerk unterscheidet. Das hier ist nicht die Rührseligkeit einer weichlichen Seele, die noch das Krümmste grade lügt, auch nicht die metaphysische Fälschungsmethode eines vergeltungsgläubigen Moralisten — das ist die Erfüllung eines tiefen Kunstgesetzes, das in der Poesie nicht anders waltet als in der Musik und harmonisch-

abgestimmte Töne oder Vorgänge verlangt, wenn anders der Eindruck der Kunst, des Wunderbaren, Lebenerhöhenden entstehen soll, dieser Eindruck, der von jeder in sich ruhenden Gesetzmäßigkeit, jedem voll gerundeten Kreise ausgeht. In solchen Zügen eben verrät sich eine Tiefe des künstlerischen Harmoniegefühls, die Anzengruber neben die Ganzgroßen im Reiche der Kunst stellt.

* * *

Das Hauptwerk Anzengrubers und in der ganzen deutschen Literatur eines der stärksten Gedichte seit Goethes und wohl das stärkste seit Hebbels Tode ist der Roman „Der Sternsteinhof."

Anzengruber hat einmal geschrieben und dann auch mündlich ernsthaft wiederholt, er sei bei diesem Roman von der Absicht ausgegangen zu zeigen: „Das sittliche Verderben, das dem Elende entkeimt, wenn es unvermittelt der Gedanke an seinen Gegensatz, den Ueberfluß, beherrscht." — — Wenn das nicht, wie ich fast glauben möchte, mit einer versteckten Ironie gesagt ist, wenn das wirklich die bewußte Absicht Anzengrubers beim Beginn des Werkes war, so ist das einer der stärksten Beweise für die Wahrheit des großen Hebbelschen Satzes, daß das eben das Wunderbare an jeder echt künstlerischen Produktion sei, daß aus ihr weit höhere und andere Gebilde hervorgehen, als der Künstler sich je hat träumen lassen. Ueber diesen Satz von der immanenten Kraft des organischen Wachstums im künstlerischen Produktionsprozeß wird noch einmal unsere ganze philologisch rationalistische Literarhistorie umzulernen haben. In diesem Falle möchte ich freilich (trotz der großen Naivetät mit der Anzengruber häufig seinem eignen Genie gegenüberstand) doch eher annehmen, daß einige Ironie hinter dieser traktätleinhaften Ankündigung versteckt ist, — denn gar zu deutlich und bewußt spricht der Dichter am Schluß des Romans den ganz, aber auch ganz andern Sinn seines Werks aus.

Helene Zinsdorfer ist allerdings die Tochter der ärmsten Häuslerin des Dorfes und all ihr Sinn ist be-

herrscht von dem Sternsteinhof oben auf dem Hügel, dem reichsten Hof des Landes, dem ein eingemauerter Meteorstein das Glück gebracht haben soll. Wie ein Symbol aller Herrlichkeit, alles lockenden Reichtums der Welt steht der Hof ihr vor Augen und — sie erringt ihn sich. Mit einer dämonischen Willenskraft, einer Instinktsicherheit ohne gleichen, dreimal zurückgeworfen, dreimal neu ansetzend, ohne Blick nach rechts und links über zerbrochene Seelen, ausgelöschte Leben hinweg, so dringt sie vor, einen harten gradlinigen Weg ohne Bücken und Winden, stolz, hart, schonungslos — bis sie oben sitzt im Schoße der Macht und Herrlichkeit als Herrin auf dem Sternsteinhof. Und da führt sie ein Regiment so klug und umsichtig, so sich und anderen zu Nutz, daß jeder Widerspruch schweigt und alles sie ehrt und anerkennt, sie die armselige Häuslertochter — die geborene Herrin. Und so schließt der Dichter sein Buch:

„Sie war sich bewußt, daß sie etwas gelte und daß man etwas an ihr verlieren werde und pure Eitelkeit war es, die sie vom ersten Augenblicke an, wo sich dies Bewußtsein in ihr regte, danach trachten ließ, auch etwas „Rechtes" zu gelten und nichts zu unterlassen, was ihren Verlust zu einem augenfälligen machen konnte, und so gewann sie, die immer und allzeit nur sich allein lebte, einen größeren und wohltätigeren Einfluß auf viele, als manche andere, die hingebungsvoll nur einem einzigen Wesen oder wenigen, ihnen zunächst, leben, oft allein durch diese Ausschließung sich gegen alle Fernstehenden bis zur Ungerechtigkeit verhärten und nachdem sie das Beispiel einer fast selbstsüchtig erscheinenden, engumgrenzten Pflichterfüllung der Welt gegeben, bedeutungslos für diese vom Schauplatz abtreten."

Das ist denn freilich etwas ganz anderes, nämlich ungefähr das Gegenteil einer moralischen Beklagung „sittlichen Verderbens." — Nirgends überhaupt dringt in dies Buch voll lebenblitzender, harter und selbst-

süchtiger Gestalten ein Ton moralistischer Bewertung, und was der Dichter seinen weichen selbstaufopfernden Menschen entgegenbringt, wenn sie im Lebenskampfe unterliegen, das ist weit mehr ein gütiges Mitleid als anerkennende Bewunderung. Ein harter Geist der Wahrheit geht durch die große in Milletartigen Umrissen hingetürmte Bauernwelt dieses Buches. Der ästhetische Realismus des großen Künstlers ist hier zum ethischen Maßstab des Lebens geworden. Der Starke siegt und der Wille des Siegers macht Gesetze — auch in der sittlichen Welt. In einer Zeit, wo Schaaren von Dilettanten versuchten die Lehre Zarathustras in künstlerisches Leben zu übersetzen, war in diesem Bauernroman längst der innerste Sinn der Nietzscheschen Lebensansicht, die Verkündung der Kraft, der Werte umschaffenden Macht der stärkeren Naturen, in unübertrefflicher Weise gestaltet, ganz schlicht, ganz lebend, ganz ohne Phrase.

Alfred Klaar hat einmal in seinem verdienstvollen Buche „Das moderne Drama" gesagt: Das Gewissen sei der Angelpunkt aller Anzengruberschen Konflikte. Das ist richtig überall da, wo Anzengruber gebrochene Naturen darstellt, wie im „Pfarrer", im „Meineidbauer", im „Ledigen Hof" u. s. f. — und nur da kann es richtig sein. Denn was ist denn „Gewissen" anderes als die Bezeichnung für die Bruchstelle in unserer Natur, wo zwei verschiedene Kräfte, etwa eine ältere triebhafte und eine jüngere bewußte, sich von einander absetzen. Wo es aber keinen Bruch gibt, wo Persönlichkeiten ganz aus einem Guß dastehn, denen Trieb und Wille eines ist, da kann auch von Gewissenskonflikten keine Rede sein. So steht es mit dem Steinklopferhans — so auch mit der Helene Zinsdorfer. Die Heldin des „Sternsteinhofes" ist völlig gewissenlos, das heißt aber nicht, wie man in landläufiger Gedankenlosigkeit meist unbewußt interpretiert: sie hat ein schlechtes Gewissen, sondern es heiß eben, sie hat gar kein Gewissen, die Stimme des Widerstreits in ihr fehlt,

ihre Natur ist ohne Bruch und Sprung. Als sie am Ziel ist, da trübt „kein Schatten der Vergangenheit, keine Wolke, einem bangen Ausblicke in die Zukunft entgegensteigend, dieses glücksfrohe heitere Gesicht, und der einzig lesbare Gedanke in demselben „erreicht" zuckte auch nicht durch die Muskeln als unterdrückter Jubelschrei, sondern barg sich hinter einer stillfreudigen selbstbegnügten Miene". Ihr Weg war über drei gebrochene Menschenleben hingegangen, „wohl war sie nach ihrem Ziele über diese drei hinweggeschritten, aber sie hatte dabei keines mit dem Fuße gesucht, und daß die im Wege gestanden, wie ein ihr von ihnen zugefügtes Leid empfunden; sie achtete die Rechnung Posten für Posten aufgehoben" — ganz ungetrübt fühlt sie ihre Kraft als Recht, ihren Erfolg als Seligkeit und es ist wirklich, wie der alte weise Dorfpfarrer sagt, als ob

„Gott von all'm vornhinein, ohne daß durch's Menschen eigenes Dazutun d'ran was z'ändern stünd", ein Teil zur Seligkeit und 'n andern zur Verdammnis bestimmt hätt!"

Ich kenne kein zweites Buch, über dem eine solche Größe der Sachlichkeit, eine so hohe menschlich-künstlerische Morallosigkeit läge.

Für Leute, die noch nicht gelernt haben eine moralfreie Weltanschauung von einer unmoralischen zu unterscheiden, muß sich dieser „Sternsteinhof" — goethesch zu reden — „ganz verrucht ausnehmen." Aber wie rein und reich steht für die, die zu sehen vermögen, grade hier Anzengrubers Weltbild da. Wohl spricht er mit ruhigem Gleichmut die Wahrheit aus, daß auf dieser Welt nicht das „gute Herz", sondern die Kraft des einheitlichen Willens, die Macht der Persönlichkeit entscheidet und er findet das gut und in der Ordnung — wie alles Naturnotwendige. Aber — anders als bei Nietzsche — ist es ihm nicht nur um die Entfaltung jener Großen, Starken zu tun. Er, der sonst und mit so viel Liebe Geistigarme und Willensschwache gezeichnet hat, denkt auch an das Heil der Vielen. Aber sein

Glaube — der deutlich genug aus den angeführten Schlußworten spricht — verheißt, daß auch die andern, daß alle am besten dabei fahren, wenn jeder, statt aus irgend welchen Rücksichten seine Kräfte verkümmern zu lassen, sie frei entfaltet, wenn er die Macht der ihm verliehenen Naturgaben frei ausströmen läßt in's Leben. Nur unterdrückte Kraft scheint ihm schädlich, alle frei-entfaltete gut für alle. So leuchtet denn schließlich auch durch sein größtes und härtestes Werk sein tiefes Vertrauen in die Natur — sein „Optimismus."

* * *

Und diesen Mann, der noch in die dunkelsten Abgründe des Lebens den Strahl seines Glaubens fallen ließ, hat man Jahrzehnte lang mit dem Vorwurf pessimistischer Einseitigkeit, ungerechter Betonung der Nachtseiten des Lebens verfolgt. Wie unglaublich klingt das! Aber es ist eine alte Geschichte: Wenn ein Sonnenstrahl in dunkle stauberfüllte Stuben fällt und in seinem Licht die Staubteilchen tanzen, da meinen die Kinder, nur in jenem Lichtstreif sei der Staub und sonst sei die Stube so rein! Die klugen Erwachsenen freilich wissen, daß überall in der Stube Staub ist und daß nur in jener Glanzsäule sein Grau zu einem schimmernden Atomentanz verklärt sichtbar wird. Das wissen die Erwachsenen, wenn ein Sonnenstrahl in ihre dunklen Stuben fällt. Aber wenn ein großer Dichter einen Lichtstreif in ihre dunkle Welt wirft, daß jedes Staubatom noch diamanten aufblitzt und Licht über's Land geht — dann meinen sie, er habe den Staub in ihre Luft gebracht! —

* * *

Anzengruber ist viel zu früh gestorben, in einem Augenblick, wo seine volle Wirkung erst begann, und wo er, der das Wirkliche zum künstlerisch Großen zu steigern verstand, so segensreich hätte eingreifen, unsere Literaturentwicklung vor der Sackgasse des platten Verismus vielleicht hätte bewahren können, in der sie ein kostbares Jahrzehnt verloren hat.

Erst nach seinem Tode hat er recht zu wirken begonnen und erst die Generation, die jetzt auf den Kampfplatz tritt, hat gelernt, in ihm einen F ü h r e r zu verehren und ihn, den starken, reinen, gütigen Menschen und seinen heiligen, lachenden Glauben zu lieben.

Und wie sollten wir Jungen, die wir aus alten Zweifeln und Aengsten heraus einem neuen heitreren und reicheren Leben zustreben, wie sollten wir den Mann nicht lieben, dessen düsterste Tragödie noch in die Worte ausklingt:

„Aus is's und vorbei is's, da sein neue Leut' und die Welt fangt erst an!"

Zur Anzengruber-Literatur.

Ludwig Anzengruber, Sämtliche Schriften J. G. Cotta.
Briefe 2. Bd. Cotta 1903.

Anton Bettelheim, Anzengruber, Berlin 1891.
do. Anzengruber, Biographische Blätter, Jahrgang II (mit ausführlicher Literatur), Berlin, G. Reimer.
S. Friedmann, Anzengruber, Leipzig 1902.
J. J. David, Anzengruber, Berlin 1904.
Rosner, Erinnerungen an Anzengruber.
P. K. Rosegger, Gute Kameraden.
Duboc, Reben und Ranken 1879.

Sittenberger, Studien zur Dramaturgie der Gegenwart, Bd. I 1896.
W. Scherer, Kleine Schriften II 1893.
Servaes, Präludien 1899.
Schönbach, Gesammelte Aufsätze 1900.

Mauthner, Ein österreichischer Volksdramatiker, „Gegenwart“ 1875.
Josef Rank, Ein Volksdramatiker aus Oesterreich „Nord und Süd“, Bd. 2 (1877).
Wilhelm Bolin, Anzengruber „Euphorion“ 1902.

H. L.

Folgende Hefte sind bereits erschienen:

Heft 1. **Friedrich Nietzsche** von Dr. Paul Ernst. (II. Aufl.)
Heft 2. **Josef Kainz** von Ferdinand Gregori. (z. Z. vergriffen.)
Heft 3. **Hans Thoma** von Dr. Franz Servaes.
Heft 4. **Richard Strauß** von Dr. Erich Urban.
Heft 5/6. **Hermann Sudermann** von Dr. Hans Landsberg.
Heft 7. **Arnold Böcklin** von Rudolf Klein.
Heft 8/9. **Gabriele d'Annunzio** von Lady Dr. Blennerhasset.
Heft 10. **Wilhelm Raabe** von Wilhelm Jensen.
Heft 11/12. **Björnstjerne Björnson** von Georg Brandes.
Heft 13. **Christian Dietrich Grabbe** v. Dr. Hans Landsberg.
Heft 14. **Multatuli** von S. Lublinski.
Heft 15. **Leo N. Tolstoi** von Prof. Dr. Thomas Achelis.
Heft 16. **Walt Whitman** von Edmund Gosse.
Heft 17. **Wilhelm Busch** von Georg Hermann.
Heft 18. **Bernhard Baumeister** von Ferdinand Gregori.
Heft 19. **Arno Holz und die jüngstdeutsche Bewegung** von Dr. Karl Hans Strobl.
Heft 20. **Die russische Literatur der Gegenwart** von A. L. Wolynski.
Heft 21. **Detlev von Liliencron** von Dr. Gustav Kühl.
Heft 22. **Ludwig von Hofmann** von Karl Scheffler.
Heft 23/24. **Richard Dehmel** von Julius Bab.
Heft 25. **Paul de Lagarde** von Dr. E. Platzhoff-Lejeune.
Heft 26. **Stendhal** von Wilhelm Weigand.
Heft 27. **Max Klinger** von Rudolf Klein.
Heft 28. **Friedrich Hebbel** von Dr. Theodor Poppe.
Heft 29. **Oscar Wilde** von Felix Paul Greve.
Heft 30. **Maurice Maeterlinck** von Dr. Felix Poppenberg.
Heft 31. **Wereschtschagin** von Tscherkoff.
Heft 32. noch unbestimmt.
Heft 33. **Arthur Schnitzler** von Dr. Hans Landsberg.
Heft 34/35. **Hugo Wolf** von Dr. Paul Müller.
Heft 36. **Maxim Gorki** von Arthur Usthal.
Heft 37/38. **Anzengruber** von Julius Bab.
Heft 39/41. **Französische Rebellen** von Paul Wiegler.

Preis jedes Heftes 50 Pf. — Preis jedes Doppelheftes 1,— Mk.

Als weitere Hefte erscheinen in rascher Folge:

Ibsen . . . . Dr. Hans Landsberg.
Rodin . . . . Dr. E. W. Braun.
Poe . . . . Baudelaire.
Fontane . . . . Dr. Hans Daffis.
Strindberg . . . . Leo Berg.
Offenbach . . . . Richard Batka.
Vergessene Musiker . . . . . Wilhelm Klatte.
Reuter . . . . Dr. Karl Anton Piper.
Mörike . . . . Th. Ebner.
Moderne Frauendichtung . . Dr. Felix Poppenberg.
Frank Wedekind . . . . . . Dr. R. Pissin.
Hugo von Hofmannsthal . . Dr. Felix Poppenberg.

Johannes Belling Buchdruckerei, Berlin W. 35, Karlsbad 15.

Johannes Belling Buchdruckerei, Berlin W. 35, Karlsbad 15.